



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LARISSA PINHEIRO XAVIER

***O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA E A TRADUÇÃO DO ESPAÇO
PARA O CONTEXTO DO CINEMA.***

**FORTALEZA
2013**

LARISSA PINHEIRO XAVIER

*O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA E A TRADUÇÃO DO ESPAÇO PARA
O CONTEXTO DO CINEMA.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Mestrado em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- X21a Xavier, Larissa Pinheiro.
 O amor nos tempos do cólera e a tradução do espaço para o contexto do cinema / Larissa Pinheiro Xavier. – 2013.
 100 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.
 Área de Concentração: Estudos comparados de literaturas de línguas modernas.
 Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. García Márquez, Gabriel, 1928-. O amor nos tempos do cólera – Crítica e interpretação.
 2. Newell, Mike, 1942-. O amor nos tempos do cólera (Filme) – Adaptações para cinema. 3. Literatura – Adaptações. 4. Cinema e literatura. I. Título.

LARISSA PINHEIRO XAVIER

*O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA E A TRADUÇÃO DO ESPAÇO PARA
O CONTEXTO DO CINEMA.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Mestrado em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof.(a) Dr.(a) Cleudene de Oliveira Aragão (1ª examinadora)
Universidade Estadual do Ceará

Prof.(a) Dr.(a) Roseli Barros Cunha (2ª examinadora)
Universidade Federal do Ceará

Dedico este trabalho aos que acreditam no meu empenho acadêmico e profissional, sobretudo à minha família, aos meus amigos, aos meus professores e, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por guiar meus passos, e pela fé que me faz continuar seguindo na busca do melhor.

À minha família, essencial em minha vida, por toda dedicação e incentivo.

Em especial, ao meu pai e minha mãe, que me proporcionaram ter boas condições de estudo.

Aos meus grandes amigos, que sempre me apoiaram, me incentivaram, mesmo nos momentos em que estive ausente, e acreditaram que sou capaz.

Aos meus colegas da turma, que compartilharam comigo conhecimentos, reflexões em busca do aprendizado e empréstimos de livros.

Ao meu colega de Mestrado, Francisco Rafael Barros, por ter estudado comigo os textos em inglês e ter me ajudado a traduzi-los.

Às minhas colegas da Aprender Editora, por toda parceria, compreensão e aceitação da minha condição de mestranda. Em especial à Daniela Macambira, Cris Miranda, Gilva Freitas, Jeane Félix, Neuda de Paula e Débora Luz.

Aos meus professores da graduação e pós-graduação, pelo incentivo e troca de conhecimentos.

Aos professores do Mestrado, pelas discussões, pois contribuíram para aprofundar o meu conhecimento sobre Literatura.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Augusto, pela sabedoria e pela disponibilidade em me orientar durante toda a realização deste estudo.

Às professoras doutoras Roseli Barros Cunha e Cleudene Aragão, pelas importantes sugestões durante o Exame de Qualificação, pois foram fundamentais para a escrita final desta dissertação.

À FUNCAP, pela concessão da bolsa no período de 2011 a 2013.

"É necessário abrir os olhos e perceber que as coisas boas estão dentro de nós, onde os sentimentos não precisam de motivos nem os desejos de razão. O importante é aproveitar o momento e aprender sua duração, pois a vida está nos olhos de quem sabe ver".

Gabriel García Márquez

RESUMO

O amor nos tempos do cólera (1995), de Gabriel Garcia Márquez, apresenta traços marcantes do estilo do autor. Suas narrativas têm como características as descrições psicológicas das personagens, as descrições físicas das personagens e dos ambientes, o realismo mágico e a linguagem culta e a coloquial. Além disso, essa obra apresenta a construção de uma representação do espaço latino-americano como uma característica relevante. Este romance foi adaptado para o cinema por Mike Newell, em 2007, com título homônimo. Nesse sentido, trazemos para a discussão a análise da construção do espaço da obra e sua tradução para o cinema, tendo como base os princípios dos Estudos de Tradução e a Transculturação Narrativa. O objetivo principal é analisar a construção do espaço da obra no contexto da literatura e do cinema, considerando aspectos sócio-históricos do processo de criação. Parte-se da ideia de que o filme, mesmo com sua linguagem particular, problematiza questões sobre o espaço da América Latina e consegue dialogar com o universo narrativo do romance de García Márquez. Para isso, realizamos um breve estudo histórico sobre os Estudos de Tradução e sua perspectiva descritiva (TOURY, 1995), para justificar a tradução como fato contextualizado, que leva em consideração o contexto receptor, as decisões do tradutor, ou seja, todo o processo e não só o produto. A pesquisa faz-se descritiva, com abordagem qualitativa, que consiste em uma leitura da obra literária e do filme para analisar a construção do espaço no contexto sócio-histórico da América Latina. Como base teórica, utilizamos os conceitos de reescritura, de Lefevere (2007), e os pressupostos da teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990); ainda, referenciais teóricos no campo da tradução e da adaptação fílmica, com estudos de Brian Mcfarlane (1996), Robert Stam (2008), Umberto Eco (2007), bem como a análise de estudiosos sobre a literatura moderna e estudos sobre transculturação narrativa, como o de Ángel Rama (1975).

Palavras-chave: O amor nos tempos do cólera. Espaço literário e fílmico. Contexto sócio-histórico.

RESUMEN

El amor en los tiempos del cólera (1995), de Gabriel García Márquez, presenta rasgos notables del estilo del autor. Sus narrativas tienen como características las descripciones psicológicas de los personajes, las descripciones físicas tanto de los personajes como del ambiente, el realismo mágico, el lenguaje culto y el coloquial. Además de eso, esta novela presenta la construcción de una representación del espacio latino-americano como un rasgo relevante. La novela fue adaptada para el cine por Mike Newell, en 2007, con titulación homónima. En este sentido, traemos para la discusión el análisis de la construcción del espacio de la obra y su traducción para el cine, basado en los principios de los Estudios de Traducción y de la Transculturación Narrativa. El objetivo principal es analizar la construcción del espacio de la obra en el contexto de la literatura y del cine, considerando los aspectos socio-históricos del proceso de creación. Se parte de la idea de que la película, mismo con un lenguaje particular, problematiza cuestiones sobre el espacio de América Latina, y consigue dialogar con el universo narrativo de la novela de García Márquez. Para eso, realizamos un breve estudio histórico sobre los Estudios de Traducción y sus perspectivas descriptivas (Toury, 1995), para justificar la traducción como hecho contextualizado, que tiene en cuenta el contexto receptor, las decisiones del traductor, es decir, todo el proceso, y no sólo el producto. La pesquisa se hace descriptiva, con abordaje cualitativa, que consiste en una lectura acerca de la obra literaria y de la película para analizar la construcción del espacio en el contexto socio-histórico latino-americana. Como base teórica, utilizamos los conceptos de re-escritura, de Lefevere (2007) y los presupuestos de la teoría de los polisistemas, de Even-Zohar (1990); además de referenciales teóricos en el campo de la traducción y de la adaptación cinematográfica, con estudios de Brian Mcfarlane (1996), Robert Stam (2008), Umberto Eco (2007); y del análisis de estudiosos sobre literatura moderna y estudios sobre transculturación narrativa, como el de Ángel Rama (1975).

Palabras-clave: El amor en los tiempos del cólera. Espacio literario y fílmico; Contexto socio-histórico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Campo e fora de campo.....	42
Figura 02 – Vista da cidade de Cartagena das Índias.....	69
Figura 03 – Florentino Ariza na feira.....	71
Figura 04 – A feira (visão geral).....	71
Figura 05 – Voz ao fundo de crianças aprendendo na escola.....	72
Figura 06 – A doença do cólera (personagens jovens)	77
Figura 07 – Flagelo dos corpos (cólera).....	77
Figura 08 – Bandeira sinalizando a doença (viagem de navio).....	77
Figura 09 – Guerra Civil.....	79
Figura 10 – Guerra civil: população.....	79
Figura 11 – Reunião social na casa da mãe de Juvenal Urbino.....	80
Figura 12 – Igreja.....	82
Figura 13 – Juvenal Urbino rezando.....	82
Figura 14 e 15 – Submissão da mulher	83
Figura 16 e 17 – Parte externa da casa de Lorenzo Daza	84
Figura 18 – Parte interna da casa de Lorenzo Daza	84
Figura 19 – Fermina vendo as cartas de Florentino.....	86
Figura 20 – Fermina vendo a foto de Florentino jovem.....	86
Figura 21 – Fermina vendo um chumaço de cabelo de Florentino.....	86
Figura 22 – Carruagem.....	87
Figura 23 – Carro.....	87

Figura 24 – Florentino escrevendo cartas à mão na feira	89
Figura 25 - Florentino escrevendo cartas na máquina de datilografar (imagem mostrada de dentro da máquina para fora – de baixo para cima).....	89
Figura 26 – Época de 1879, Cartagena das Índias, Colômbia.....	90
Figura 27 – Virada do século, 1900.....	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. TRADUÇÃO, CINEMA E LITERATURA	14
2.1 Estudos da Tradução	14
2.2 Cinema e Literatura: a interação entre linguagens	30
2.3 A construção do espaço na narrativa literária e cinematográfica	35
3. O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA E A POÉTICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	45
3.1 O autor e sua poética	45
3.2 O realismo mágico	52
3.3 A transculturação narrativa	57
3.4 A obra literária <i>O amor nos tempos do cólera</i>	61
4. A TRADUÇÃO DO ESPAÇO DE <i>O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA</i> PARA O CONTEXTO DO CINEMA	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96
REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA	99

INTRODUÇÃO

A produção literária do autor colombiano Gabriel García Márquez é caracterizada por representar a vida cotidiana, a cultura e a tradição mescladas à mitologia popular, ao realismo mágico e às histórias contadas por seus familiares, na América Latina. O romance *O amor nos tempos do cólera* (1995) traz esse caráter de sua escrita, que é bastante enfatizado e explorado, através da construção dos protagonistas e do contexto sócio-histórico que envolve toda a trama.

O romance conta a história de um amor proibido do casal Florentino Ariza e Fermina Daza que, devido à proibição do pai da moça, não consegue ficar junto, mas, no final, volta a se encontrar. Durante os quase cinquenta anos, tempo que dura a narrativa, estabelecem-se muitos acontecimentos e é dentro do seu espaço social e histórico colombiano, da cidade de Cartagena das Índias, no final do século XIX, que encontramos aspectos particulares da escrita literária do autor. A linguagem, a descrição física das personagens e dos lugares, sua introspecção e o realismo mágico são alguns desses aspectos.

Além desses aspectos, merece destaque a construção do espaço na narrativa, já que, através dele, o autor aprofunda questões latino-americanas, tendo como base o contexto sócio-histórico.

O objetivo geral da pesquisa é analisar a construção do espaço na obra *O amor nos tempos do cólera* (1995) e na sua tradução para a narrativa fílmica. O intuito é de investigar o papel do contexto sócio-histórico dentro do espaço em que as personagens vivem como elemento importante nas suas ações e costumes. Como objetivos específicos, temos o propósito de ressaltar a poética do autor e suas características; o conceito literário do realismo mágico; e a análise da obra literária e da fílmica como importantes para o contexto de criação da obra.

Parte-se do pressuposto de que o filme, mesmo com formato narrativo particular, problematiza questões sobre o espaço da América Latina, assim como o romance, e consegue dialogar com o universo de García Márquez. Esse diálogo pode ser observado através dos aspectos sociais e históricos relatados no espaço representado pela cidade de Cartagena das Índias.

Temos como ponto de partida para essa discussão as seguintes perguntas: Como se deu a leitura do espaço do romance no cinema? Como a problematização do espaço é realizada no filme?

O espaço se apresenta como foco de análise no contexto do cinema e buscamos identificar como tal categoria narrativa se relaciona com os aspectos sócio-históricos do contexto de produção, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à representação desses aspectos que o compõe.

Analisaremos a representação desse espaço através da seleção de imagens do filme como forma de validar os argumentos levantados sobre os elementos que compõem o espaço e o modo pelo qual a narrativa fílmica e a literária dialogam. Para isso, analogamente à análise do romance, discutiremos a construção de espaços internos e externos na narrativa fílmica.

Para tal, a pesquisa, que é de natureza descritiva, com abordagem qualitativa, consiste na leitura da obra literária *O amor nos tempos do cólera* (1995), de Gabriel García Márquez, e da adaptação cinematográfica *O amor nos tempos do cólera* (2007), do diretor Mike Newell, para analisar a construção do espaço.

O texto está dividido em quatro capítulos. Este é a introdução. O segundo capítulo, que está dividido em três seções, apresenta uma discussão acerca da relação cinema, literatura e tradução; da construção do espaço literário e da construção do espaço fílmico. São feitas considerações sobre os Estudos de Tradução, o percurso histórico, que inclui a participação dos formalistas russos na elaboração das estratégias de tradução, as modificações dessa teoria com o surgimento dos Estudos Descritivos de Tradução, ampliando o conceito a partir do contexto de chegada, do tradutor e do leitor. Teóricos como André Lefevere (2007), Itamar Even-Zohar (1990), Susan Bassnett (2003) e Gideon Toury (1995) servem como base para analisar todo o processo sobre tradução. Também é considerada a classificação de Jakobson (1973), pois este estudo enquadra-se em pelo menos dois conceitos de tradução por ele apresentado: a interlingual, por tratar-se do romance em espanhol traduzido para o inglês; e a intersemiótica, por ser a transmutação de um signo verbal para um não-verbal. Procura-se construir, também, reflexões a partir do cruzamento de referenciais teóricos no campo da tradução e da adaptação fílmica, com estudos de Brian Mcfarlane (1996), Robert Stam (2008), Umberto Eco (2007), bem como a análise de estudiosos sobre a literatura moderna e estudos sobre transculturação narrativa, como o de Ángel Rama (1975).

O terceiro capítulo, dividido em quatro seções, aborda a poética do autor Gabriel García Márquez e sua obra, *O amor nos tempos do cólera* (1995), o fenômeno literário do realismo mágico como constituinte de sua narrativa e o processo de transculturação narrativa presente na obra em questão. São discutidas as características da poética de García Márquez, de como essas características estão presentes na obra, além de uma discussão sobre o realismo

mágico, aspecto importante de sua obra, embora não seja este o foco do nosso estudo. Assim, a ideia de transculturação narrativa é apresentada como elemento importante nas narrativas de García Márquez, que se constroem dentro de um espaço sócio-histórico que simboliza não somente a Colômbia, seu país natal, mas toda a América Latina, espaço importante para a compreensão do romance.

O quarto capítulo é a análise descritiva do processo de construção do espaço na obra fílmica *O amor nos tempos do cólera* (2007). Para tal, analisamos o espaço por entendermos que ele é uma representação importante das questões sócio-históricas da América Latina. Levaremos em consideração o diálogo entre as duas narrativas e as escolhas feitas pela direção para retratar o universo literário de García Márquez nas telas do cinema.

2 TRADUÇÃO, CINEMA E LITERATURA

Neste capítulo, abordaremos algumas questões teóricas que embasam nosso estudo. Faremos algumas considerações sobre os Estudos Descritivos de Tradução (DTS), apresentando, ainda, a teoria dos polissistemas, cujo estudo contribuiu para ampliar o conceito de tradução. Daremos ênfase às formulações elaboradas pela escola de Tel-Aviv, com Even-Zohar (1990) e Toury (1995). Também buscamos a colaboração de Lefevere (2007) com o conceito de tradução como reescritura. Serão, também, levadas em conta para a discussão as contribuições dos teóricos acima citados, bem como de outros que discutiram suas teorias, dentre esses, Vieira (1996) e Rodrigues (2000), e alguns conceitos e abordagens sobre literatura e adaptação fílmica, de Stam (2008), Eco (2008) e Mcfarlane (1996).

2.1 Estudos da Tradução

Levantando um rápido panorama histórico sobre os Estudos da Tradução, percebe-se um percurso em que teóricos e/ou tradutores priorizam um ou outro modo de traduzir. A dicotomia no processo de investigação da tradução parte, geralmente, da questão sobre qual abordagem deve seguir. Susan Bassnett (2003), por exemplo, discute a tradução do ponto de vista sincrônico, pois relaciona a naturalidade e a fluência do texto à tradução do sentido do texto de partida, à adaptação dos termos para a cultura receptora e a não literalidade, embora associe esta literalidade com a aproximação da cultura que produz o texto. A autora já havia sinalizado a perda de força de argumentos baseados na questão da fidelidade nos estudos da tradução. Segundo afirma: “ao escritor cabe dar às palavras uma forma ideal e imutável enquanto ao tradutor cabe a tarefa de as libertar do confinamento da língua de partida insuflando-lhes uma nova vida na língua para que são traduzidas” (BASSNETT, 2003, p. 9).

Outra noção também recorrente nos estudos sobre tradução é a questão da equivalência. Teóricos como John C. Catford e Eugene Nida trataram, em seus estudos, da noção de equivalência textual como elemento importante no processo tradutório. Para Nida (1999), há dois tipos de equivalência, a formal e a dinâmica. A equivalência dinâmica é caracterizada como o uso do equivalente que mais se aproxima da mensagem na língua-fonte, enquanto a formal corresponde à relação entre as unidades linguísticas, independente do conteúdo, ou seja, sem levar em conta o contexto.

No seu estudo *Principles of correspondence*, de 1964, Nida afirma que não pode haver correspondente absoluto entre duas linguagens, pois a organização e estrutura linguísticas são diferentes, logo, não pode haver uma tradução exata. Esta é ligada ao original, mas não pode haver identidade total nos detalhes. As diferenças na tradução são, geralmente, definidas por três fatores básicos, de acordo com o autor: 1) a natureza da mensagem; 2) o(s) propósito(s) do autor e, por consequência, o(s) do tradutor; e 3) o tipo de público. Para ele, raramente alguém pode alcançar a tradução do conteúdo e da forma de um poema, acarretando ao tradutor a decisão mais pela forma, sacrificando o conteúdo (NIDA, 1999, p. 127).

A proposta primária do tradutor pode ser de informação tanto do conteúdo quanto de forma. Sobre isto, ele diz que “além dos diferentes tipos de mensagem e dos diversos propósitos do tradutor, deve-se levar em consideração o público, suas habilidades de decodificação e seu potencial de interesse” (NIDA, 1999, p. 128)¹. Essa habilidade de decodificar uma língua é atribuída a, pelo menos, quatro níveis principais: i) a capacidade da criança, cujo vocabulário e experiência cultural são limitados; ii) a capacidade de leitores recém-formados que podem decodificar mensagens orais, mas têm limitações nas mensagens escritas; iii) capacidade de um adulto que pode gerenciar tanto mensagem escrita quanto oral com uma facilidade relativa; iv) alta capacidade incomum de especialistas (doutores, teóricos, filósofos, cientistas etc) quando decodificam mensagem dentro da sua própria área.

Catford (1999), por sua vez, diz que na teoria da tradução há uma relação entre línguas, embora o processo seja unidirecional, seguindo sempre o processo da língua-fonte para a língua-alvo. Como podemos perceber, ambas as perspectivas compreendem a tradução como um método que ocasiona a igualdade de significados, tendo como pressuposto a ideia de “fidelidade”.

Em seu estudo intitulado *Translation Shifts*, o autor considera que há dois tipos principais de mudança que ocorrem dentro da tradução: níveis de mudança e as categorias de mudança. Ele considera que o primeiro é quando a língua de partida, em um determinado nível linguístico, tem uma língua de chegada equivalente em um nível diferente. A tradução entre os níveis linguísticos como, por exemplo, da fonologia para grafologia, é impossível, segundo Catford (1999). Entretanto, considera que a tradução da gramática para o léxico é algo possível, pois há “uma relação de mesma substância como uma condição necessária para

¹ Essa e todas as demais traduções em língua inglesa não referenciadas são da autora da dissertação, em parceria com Francisco Rafael Barros: In addition to the different types of messages and the diverse purposes of translators, one must also consider the extent to which prospective audiences differ both in decoding ability and in potential interest.

a equivalência da tradução” (CATFORD, 1965, p. 141)². Para exemplificar, ele cita os tempos verbais ao traduzir do russo para o inglês.

No segundo, que seriam as categorias, o autor vê a tradução como “mal sucedida”, pois é quando o texto na língua de chegada não é, ao mesmo tempo, uma forma normal na língua de chegada nem relacionável com a mesma substância situacional com o texto na língua de partida. Mudança no *rank* - entende-se por *rank* frases, orações, grupos, palavras e morfemas – é, por definição, o único tipo de mudança de tradução, há também mudança de estrutura, de classe, de termos no sistema etc. Para Catford (1999), tem que haver graus de correspondência formal entre a língua fonte e a língua de chegada.

Outro teórico que discutiu a tradução do ponto de vista dos estudos linguísticos foi Roman Jakobson que, em 1915, reuniu-se com um grupo de jovens universitários e fundou o Círculo Linguístico de Moscou. Este contou com a participação de, além dele próprio, Petr Bogatyrev e Grigori Vinokur, dentre outros. Jakobson (1973), pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte, participou ativamente do movimento até os trabalhos formalistas caírem no descrédito por críticas de adversários. Seguiu para Praga para dar continuidade à sua pesquisa, dando início aos trabalhos de sistematização dos elementos fônicos da língua, ocasionando no surgimento de uma nova disciplina teórica: a fonologia.

Nos anos 50, ele descobriu os trabalhos de Charles Sanders Peirce, considerado por ele o mais inventivo e universal pensador americano. As ideias de Peirce, sobretudo aquelas que se referem aos elementos icônicos da linguagem, põem em xeque a arbitrariedade do signo linguístico. Sua noção de interpretante firma a semiótica como um processo dinâmico em que a essência do signo é a interpretação, quer dizer, sua tradução em outro signo. Desse contato, nasceu a necessidade de uma teoria semiótica que firmasse a linguagem como instrumento de comunicação e sistema semiótico humano por excelência.

Com suas pesquisas e apoiada às de Pierce, Jakobson (1973, p. 64-65) distinguiu três maneiras de interpretar um signo verbal:

- a) A tradução intralingual: consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos na mesma língua;
- b) A tradução interlingual: consiste na interpretação de signos verbais por meio de outra língua;
- c) A tradução intersemiótica (transmutação): consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

² Relationship to the same substance as the necessary condition of translation equivalence.

Com base na classificação acima, inferimos que o autor não só define a tradução como equivalência de duas mensagens em dois códigos diferentes, como afirma que “a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística” (JAKOBSON, 1973, p. 65). Seu trabalho sobre as palavras, sua paixão pela linguagem, pelo papel da língua numa relação criadora com outros signos, tornam-se o legado de Jakobson para as gerações posteriores.

Com o desenvolvimento da linguística, que surgiu no início do século XX, mas cujo impacto efetivo deu-se em meados de 50, houve um movimento no sentido de inserir o estudo das traduções no campo da nova disciplina. A grande preocupação dos Estudos da Tradução no eixo da linguística passou a ser a busca da formalização do processo tradutório. Entre as características desse tipo de estudo podemos citar a ênfase na equivalência e nas garantias da mesma, como finalidade principal; os padrões eram vistos como absolutos e imutáveis; tradução vista como impossível, prescritiva, normativa. Entretanto, os estudos tradutórios de base linguística acarretaram também algumas mudanças graduais como o fato de se preocupar com as convenções textuais; uma concepção mais pragmática da tradução; a mudança para uma visão mais dinâmica, baseada no texto, com ênfase na contextualização e na função; a preocupação com a função da tradução, pois esta passaria a depender de sua finalidade em si mesma.

Por muito tempo, as traduções consideradas merecedoras de estudo eram justamente as de obras literárias, sendo que esse estudo restringia-se, de um modo geral, a julgamentos valorativos do texto traduzido a partir de critérios subjetivos ou de conceitos como qualidade, fidelidade e beleza. Na opinião de alguns teóricos, no entanto, os Estudos da Tradução com base nos estudos linguísticos optaram por deixar convenientemente de lado a tradução literária, diante da dificuldade de construir modelos confiáveis. Segundo essa perspectiva, a tradução dita “literária” é considerada uma linguagem não padrão e, como tal, não passível de análise rigorosa ou explicação científica (SNELL-HORNBY, 1988).

Nesse sentido, persiste a fidelidade como principal critério na análise de processos tradutórios, pois estes processos se atêm a critérios linguísticos e deixam de lado a tradução focada no contexto, na sua função na língua de chegada como a tradução literária, mais especificamente. Dentro da tradução literária, podemos citar o caso dos poemas, quando implica uma escolha do tradutor em levar em consideração o sentido dado no texto-fonte, seguindo palavra por palavra, como condição *sine qua non* de manter a ideia central, fidelizando-o.

Como ponto de contraposição a essa ideia de “fidelidade”, Rosemary Arrojo (1997) discorre sobre a questão e apresenta como exemplo o conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges. Neste conto, Borges problematiza a questão do original através de Menard, pois procura o significado original do personagem Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, e frustra-se por isso não ser possível. Para Arrojo (1997), essa tentativa de interpretar a totalidade do texto de Cervantes, que ela denominou de “obra invisível”, reflete uma teoria da tradução semelhante à de Catford e Nida, pois ambos acreditam na possibilidade de determinar o significado de uma palavra ou de um texto, fora do contexto em que é lida ou ouvida. Ao questionar a visão tradicional sobre tradução que o texto apresenta, a autora afirma que:

Traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura (ARROJO, 1997, p. 23).

Como vemos, o argumento de Arrojo converge para a ideia de que o texto não sofre uma simples transferência de significados, pois o significado do original não é fixo e depende do contexto em que ocorre a leitura. Deixa de ser, portanto, uma representação “fiel” de um objeto estável e passa a existir a partir de uma construção dentro de cada contexto cultural e em uma dada época, dando lugar a uma nova escritura.

A partir de meados da década de 70, houve grandes mudanças na área dos Estudos da Tradução. Em primeiro lugar, esta se tornou uma disciplina relativamente autônoma, levando, no mundo inteiro, à multiplicação das pesquisas na área e à produção de uma ampla literatura sobre o assunto, incluindo livros e periódicos. Além disso, muitas revistas científicas tradicionais na área de estudos de linguagem e de literatura passaram a publicar edições temáticas sobre tradução. Em segundo lugar, mas não necessariamente em consequência dos fatores mencionados acima, tanto as teorias literárias, pragmáticas e comunicativas quanto a semiótica desenvolveram abordagens que permitiram ou contribuíram potencialmente para que os estudos da tradução passassem a operar não mais só no nível da palavra ou do texto, mas também da cultura e da história, e não mais com ênfase exclusiva no texto-fonte, mas trazendo o foco para o texto-meta e para o público-alvo da tradução.

Além das abordagens sobre tradução fundamentadas em textos não literários, observamos, também, a tradução voltada para os literários. Foi pensando na questão da pragmática e da contextualização que, nesse período, um grupo de pesquisadores europeus procurou estabelecer um novo paradigma para o estudo da tradução literária, com base numa

teoria abrangente e pesquisa prática contínua. Uma segunda vertente levou os formalistas para Tel Aviv, e o agente de transferência foi o israelense Itamar Even-Zohar. Ele tornou-se consciente dos estudos formalistas, preocupando-se com as descrições sistêmicas das culturas, e foi seguidor de algumas ideias de teóricos como Jakobson no estudo de fenômenos culturais, como sistemas e seus próprios princípios. Iniciaram-se, a partir disso, os Estudos Descritivos de Tradução (doravante DTS).

Os Estudos Descritivos de Tradução diferem dos estudos linguísticos por rejeitarem o conceito de equivalência defendido pelos linguistas. Enquanto estes acreditam que a tradução é um ideal a ser atingido e submetido às regras determinadas pelos teóricos, aqueles partem para a descrição e a análise das soluções dadas pelo tradutor, ou tradutores, em um determinado texto.

Alguns dos pesquisadores dos DTS propuseram-se a retomar o estudo da tradução literária, mas sob uma perspectiva não normativa. Embora considerando que a linguística pode ser muito útil para o estudo de textos não literários, acreditam que a orientação formalizadora da disciplina limita seu campo de atuação, não lhe permitindo dar conta de estudos literários em geral e das traduções literárias em particular. Buscou-se transcender as fronteiras do sistema da *langue* saussuriana, ampliando o campo de trabalho da tradução de modo a incorporar a cultura.

Motivados, assim, por um espírito de reação, não só ao predomínio da linguística e às suas supostas limitações com respeito à análise de textos literários, mas também às abordagens tipicamente prescritivas que predominavam desde os primórdios dos Estudos da Tradução, esses estudiosos se propuseram a oferecer alternativas que lhes pareciam plausíveis. Em termos teóricos, há um deslocamento do foco das pesquisas, que deixam de se voltar para a investigação de traduções ideais, tendo como ponto de partida o juízo de valor com relação ao objeto, e se concentram em questões analíticas daqueles textos que, mesmo considerados “imperfeitos” ou sujeitos a críticas, funcionam como traduções numa determinada sociedade (GENTZLER, 2009, p. 73).

A abordagem descritiva pressupõe o conceito de literatura como *sistema*, desenvolvido pelos formalistas russos. O modelo sistêmico adotado pelos descritivistas substitui a concepção imanentista pela consideração dos fatores extratextuais e da mediação do leitor na produção do sentido de um texto. O sentido, anteriormente visto como encoberto, à espera de um leitor-decifrador, adquire, nessa nova visão, a característica da instabilidade, em virtude da condição móvel da ambiência circundante.

Os DTS fundamentam-se na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais e históricas, pois a própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório, a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são fatores consideravelmente influenciados pelos distintos contextos socioculturais observados em determinados momentos históricos. Esse modelo de análise leva o estudioso a considerar os vários elementos que concorrem para a natureza de uma tradução, investigações que poderão focar uma grande variedade de traduções produzidas num certo período, o desenvolvimento histórico da tradução e suas funções culturais em uma determinada sociedade e a influência do mercado editorial na produção e na disseminação de obras traduzidas.

Analisa-se as traduções inseridas em uma situação comunicativa, no intuito de determinar os vários fatores que contribuíram para criar produtos específicos, na tentativa de explicar as estratégias textuais que determinam a forma final de uma tradução e o modo como esta funciona na literatura receptora. Procura-se, ainda, entender as razões que levaram o tradutor a recorrer a certas decisões e estratégias, além de chamar a atenção para as condições sócio-históricas que permeiam a sua atividade, oferecendo uma ideia mais clara dos mecanismos que permitem às traduções funcionarem (ou não) na cultura de recepção.

O que importa é determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-meta, e não mais verificar até que ponto o texto traduzido conseguiu refletir o chamado original. Uma abordagem descritiva dá conta, por exemplo, da investigação das circunstâncias que levam um tradutor a evitar, atendendo a anseios percebidos na sua cultura de origem, a mera reprodução da estética que nela prevalece, preferindo introduzir novos modelos poéticos inspirados na forma do texto-fonte. Os DTS contribuem para uma valorização das traduções que eram concebidas pela abordagem convencional ou prescritiva, como meras “cópias”.

Dentre os teóricos que fazem parte dos DTS, podemos citar o israelense Gideon Toury, talvez o mais conhecido, visto que foi ele quem mais desenvolveu essa noção. Toury (1995) baseou-se na Teoria dos Polissistemas, desenvolvida pelo também israelense Itamar Even-Zohar, para explicar o comportamento e a evolução dos sistemas literários. Envolvidos com questões de semântica e pragmática encontradas nas obras traduzidas, esses pesquisadores buscaram, a partir década de 70, construir novas perspectivas para os estudos de tradução literária, com uma teoria mais abrangente de prática contínua.

Para entender o paradigma teórico-metodológico descritivista, é fundamental conhecer primeiro as ideias desenvolvidas por Even-Zohar (1990). Seu modelo foi

desenvolvido visando, a princípio, estruturar uma base teórica capaz de explicar a história da literatura israelense e as traduções literárias realizadas nessa cultura como forma de valorizá-la. Para tanto, o autor considera que a principal contribuição foi o conceito de sistema, pois trata-se de um conceito bastante flexível, heterogêneo e que pode se adequar a várias situações e ser aplicado em vários fenômenos. Segundo afirma, um sistema é

[...] raramente um uni-sistema, mas necessariamente um polisistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se entrecruzam e se sobrepõem, utilizando simultaneamente diferentes opções, ainda assim funcionando como um todo estruturado cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11)³.

Com base nessa ideia de sistema, Even-Zohar elaborou a Teoria dos Polissistemas. Essa teoria concebe determinada cultura como um grande sistema, internamente composto por subsistemas — daí o nome polissistema — e que se relaciona com outros sistemas paralelos. Dentro do polissistema de uma cultura figura, por exemplo, o sistema literário que, por sua vez, abriga o da literatura traduzida.

Ao tratar da literatura como sistema, Even-Zohar (1990) reforça que a literatura constitui um sistema que interage com outros no seio de um mais amplo sistema cultural. Nesse sentido, o texto não funciona somente como tal, mas existe enquanto intrinsecamente relacionado a outros elementos que, igualmente fazendo parte do sistema, definem o seu funcionamento e o seu significado, como contextuais e dinâmicos.

Entende-se por processo dinâmico, dentro da literatura, a função do texto literário como parte de uma tradição e de um processo comunicativo e não como algo estático e isolado. Ann Shukman (1977, p. 32-33), ao tratar esse aspecto de dinamicidade, diz que:

A verdadeira comparação de fenômenos literários diferentes deve ser feita com base em funções e não em formas [...]. O estudo da evolução literária só é possível se a literatura for considerada como uma série relacionada a outras séries e sistemas [...]. Um sistema da série literária é antes e acima de tudo um sistema de funções da série literária em constante correlação com outras séries.

Essas percepções mostram como a tradução não é mais vista como atividade mecânica, em que o texto original não pode ser modificado, ou seja, que seria imutável. Sabe-se que a imutabilidade do texto traz, como consequência, a estagnação da palavra, pois parte do pressuposto de que o contexto é irrelevante, assim como a frustração de não encontrar o

³ Rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

texto original na tradução. O processo dinâmico possibilita um trânsito mais livre entre o texto-fonte e o texto-alvo, podendo-se incluir o contexto sociocultural, que acomoda diferentes sistemas que interagem entre si, disputando um lugar hegemônico. Ao mesmo tempo, cada um destes sistemas se compõe de outros menores que se comportam da mesma maneira. Sob esta concepção, passou-se a entender que todo processo tradutório não poderia ser reduzido a uma simples ideia de transmissão de informações entre uma cultura e outra.

Neste sentido, reforça-se a importância da discussão sobre os pressupostos da teoria dos polissistemas, pois ressalta a posição ocupada pela literatura traduzida no polissistema em geral, bem como amplia a prática da atividade tradutória numa dada cultura. Nas palavras do próprio Even-Zohar (1990, p. 52), “a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e cujas fronteiras são dadas de uma vez por todas, mas uma atividade que depende das relações dentro de um determinado sistema cultural”⁴.

A partir dessa percepção da tradução dentro de um contexto maior, alguns teóricos perceberam que, em vez de restringir os debates sobre tradução a uma mera noção subjetiva de equivalência existente entre o texto-fonte e texto-alvo, poder-se-ia concentrar a análise no texto traduzido por considerá-lo legítimo dentro do contexto de chegada. A contribuição de Even-Zohar foi importante para a disciplina emergente dos Estudos da Tradução, pois a mudança de paradigma – inserção dos DTS na história da cultura e não da linguística – permitiu o desenvolvimento e a superação da estagnação das abordagens anteriores, principalmente na perspectiva dos estudos linguísticos.

Para Vieira (1996), a teoria dos polissistemas, na sua formulação atual, constitui um avanço, mas não é uma resposta ao problema da contextualização da tradução. Isto se deve ao fato de que, para ela, Even-Zohar absorveu a tendência à formalização, mas não a dimensão humana, pois se apoia nas oposições binárias (cultura/não cultura, correto/incorreto, humano/não humano) de maneira relacional. Mas, a autora reconhece que essa mesma teoria sensibiliza os pesquisadores “para questões importantes como a literatura traduzida se constituir um sistema que exerce uma função e interage com o polissistema, seja este a literatura ou a cultura como um todo” (VIEIRA, 1996, p. 132). Assim, a tradução pode ser analisada dentro de um conjunto de traduções.

Nessa perspectiva, Toury (1995) fundamentou sua proposta de descrição ao investigar as características que distinguem um texto traduzido de outros, produzidos no interior de um determinado polissistema. Em linhas gerais, o autor adota uma visão sistêmica

⁴ Translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.

da tradução, a qual é entendida como inserida no sistema maior de uma determinada cultura. Seu foco não se restringe ao polissistema literário e nem exclusivamente à tradução literária, mas, como ele e a maioria dos principais teóricos que desenvolvem trabalhos nessa linha descritiva provêm do campo da Literatura, inevitavelmente os estudos mais influentes acabam tratando da tradução literária. Assim como reivindicado por Even-Zohar, Toury (1995) procura não partir de uma concepção *a priori* do que é tradução, mas passa a considerar como objeto passível de estudo todo texto que seja aceito como tradução por uma dada cultura.

Além de focarem no texto-alvo e no polo receptor, os descritivistas consideram o contexto sócio-histórico para obterem uma melhor compreensão dos mecanismos que permitem às traduções funcionarem na cultura de recepção. Em suma, é a partir da cultura-alvo que é possível constatar que um determinado texto é tratado como uma tradução, e é com base nesse fato que a investigação deverá ter início.

Para Toury (1995), é relevante determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua meta, e não somente buscar responder até que ponto o tradutor captou a “essência” do texto, ou se conseguiu reproduzir o chamado original. Nesse sentido, não há preocupação com a “fidelidade”. Toury ainda considera que as opções que os tradutores comumente fazem em determinados contextos sócio-históricos baseadas em convenções literárias do sistema de chegada são variáveis importantes nas decisões tradutórias. Segundo o autor:

As atividades de tradução deveriam, até certo ponto, ser consideradas como portadoras de um significado cultural. Consequentemente, as traduções antes de qualquer coisa estariam aptas a representar um ato social, a fim de satisfazer a função designada por uma comunidade [...] de um modo apropriado aos seus próprios termos de referência (TOURY, 1995, p.53)⁵.

Toury também argumenta contra a visão, às vezes disseminada, de que os Estudos Descritivos se preocupam ‘apenas’ com o lugar da tradução na cultura-alvo. Para ele, a proposta dos DTS não exclui de sua abordagem o texto e a cultura de partida e nem o processo de produção da tradução, inclusive na perspectiva cognitiva. Justifica, ainda, que a hierarquia que ele julga apropriada considera o sistema-alvo em primeiro lugar por ser, por um lado, o fim que rege todo o processo da tradução e, por outro, o ponto de partida do pesquisador.

⁵ Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, ‘translatorship’ amounts first and foremost to being able to *play a social role*, i.e. to fulfil a function allotted by a community (...) in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference.

O objetivo desse paradigma teórico consiste em fornecer explicações sobre a produção e a recepção das traduções em diferentes épocas e culturas. Segundo Toury (*apud* NIELSEN, 2007, p. 34).

[...] meus esforços têm sido direcionados sobretudo para a *descrição* e a *explicação* de tudo que tenha sido considerado tradução por determinadas culturas-alvo, com o objetivo final de formular uma série de leis inter-relacionadas de natureza probabilística em conformidade com seus fatores condicionantes.

Observa-se que a proposta do autor é produzir *explicações* (e não prescrições) sobre a produção e a recepção das traduções em culturas e épocas variadas. Porém, uma vez produzidas essas explicações, elas podem ser empregadas com vários propósitos, como por exemplo, no ensino da tradução numa determinada cultura. Entende-se que o que o autor põe em questão não é o que uma tradução em princípio pode ser a partir do texto-fonte, mas o que ela se revela na realidade e na necessidade e, por conseguinte, o que se poderá esperar dela em determinadas condições.

Nessa perspectiva, a tradução deve ser analisada de modo descritivo, verificando sua orientação, como ela se insere no contexto receptor e as coerções que influenciaram nesse processo. Assim, parte-se do pressuposto de que o sistema receptor influi, não só na produção final, mas também na tradução do texto-fonte, no processo de transferência. Vale ressaltar que todo o processo de observação no texto traduzido segue uma direção. Esse direcionamento vai desde a identificação da tradução como fato contextualizado da cultura-alvo até suas intenções iniciais, investigando o processo nos vários níveis sistêmicos.

Ao utilizarmos a tradução descritiva no nosso *corpus*, temos o intuito de examinar como o espaço foi traduzido para o cinema, através do uso de suas características próprias e seus recursos, levando em consideração o próprio espaço retratado no romance *O amor nos tempos do cólera* (1995). Além do próprio processo de tradução da literatura para o cinema, apresenta-se outro processo particular que é a adaptação da língua-fonte (espanhol) para a língua-alvo do filme (inglês).

Se levarmos em consideração algumas finalidades desses princípios teóricos, podemos dizer que os DTS têm como finalidade descobrir a maneira pela qual a tradução se molda para atender as expectativas do polo receptor e como as funções preenchidas influenciam sua produção, uma vez que as traduções “podem afetar as normas linguísticas ou textuais e mesmo os sistemas da cultura-alvo, receptora, assim como a própria identidade do texto-alvo enquanto texto da língua-alvo” (RODRIGUES, 2000, p. 133).

Há, portanto, um princípio fundamental na formulação teórica de um conjunto de relações que envolvem os conceitos trabalhados por Toury (1995): a função que um texto traduzido desempenhará na cultura-alvo orienta o processo através do qual o produto traduzido é elaborado. Assim, podemos dizer que a tradução compreende dois fatores incompatíveis: de um lado, há a necessidade de se estabelecer relações entre o texto-alvo e o texto-fonte, sob algumas questões de invariância, que podemos denominar adequação; e de outro lado, há a necessidade de formular um texto na língua-alvo, originando o fator aceitabilidade. Em suma, este se refere à aproximação maior às normas textuais da cultura de chegada e aquele à reprodução das relações intratextuais do texto de partida.

Vieira (1996), ao lançar um olhar sobre o estudo acerca da interação do texto traduzido com o sistema receptor, parte da base teórica dos polissistemas e dos estudiosos acima discutidos. Na visão dela, para Even-Zohar a integração é uma condição *sine qua non* para uma compreensão adequada de qualquer campo semiótico e que a teoria dos polissistemas é abrangente, acomodando estudos descritivos da literatura tendo a cultura como unidade operacional.

A autora acredita que, ao analisar também a questão da tradução no ponto de vista do polo receptor de Toury (*apud* VIEIRA, 1996, p. 132), este assume uma postura radical quando relata que “os textos traduzidos são [...] fatos de apenas uma língua e de apenas uma tradição textual: a receptora”. Isso quer dizer que as escolhas da tradução cabem ao polo receptor, porque este toma a iniciativa de transferência intertextual e interlingual. Essa postura provoca, na visão da autora, um direcionamento isolado da tradução literária na literatura receptora, seu ambiente imediato, acarretando a eliminação da fonte, impedindo uma possível tradução como fenômeno bidirecional em decorrência da reversibilidade do signo (VIEIRA, 1996, p. 133).

A autora afirma, ainda, que Toury cria uma confusão ao considerar a tradução como uma reconstrução do original e por focalizar o próprio ato da tradução como, de fato, precedente do original. Ela critica a ideia de que o original não gera a normatividade e sim o conceito de fidelidade utilizado. Reforça que a tradução é concebida como:

Reescrita, a visão da tradução como cópia especular deixa de fazer sentido, juntamente com o caráter normativo. Assim torna-se um *a priori* o fato de as traduções, de alguma forma e em graus diferentes, transformarem o original. Aliás, a mera transposição nos eixos temporal e espacial imprime um novo estatuto ontológico ao texto original (VIEIRA, 1996, p. 133).

As questões levantadas levam à reflexão sobre como e porque um tradutor ou até mesmo uma cultura, numa determinada época, transformam o texto literário e quais são os efeitos que incidem sobre essa transformação no polo receptor.

Tanto Toury (1980) quanto Even-Zohar (1979), na visão de Rodrigues (2000, p. 134-135), avaliam a tradução como parte de uma teoria da transferência, embora nenhum defina o uso que fazem da palavra “transferência”. Para o primeiro, a “aceitabilidade da transferência é governada culturalmente, ou seja, a noção de que há culturas que a aceitam e outras que a rejeitam” e, para aquelas que desfavorecem a transferência, os tradutores desenvolveriam estratégias para lidarem com essa questão. Para o segundo, o conhecimento pessoal sobre tradução mostra que os procedimentos tradutórios entre dois sistemas, por exemplo, são, em princípio, “análogos ou mesmo homólogos às transferências nos limites do sistema”.

Outro ponto importante para a compreensão da discussão de Toury (1980) é o conceito de “invariância”. Tal conceito considera o processo de tradução que se diferencia de outros processos semióticos de transferência em virtude da dupla natureza da entidade resultante, ou seja, embora difira a entidade resultante da natureza inicial através do processo de qualquer operação de transferência, ambas as entidades devem também “possuir algo em comum: o que será transferido, o invariante”. Essa invariante, na concepção do autor, teria a função de determinar se a tradução estaria acompanhando os traços do original ou se teria se construído de acordo com as coerções do polo receptor, seja linguísticas, textuais ou literárias (TOURY, 1980, p. 137).

Portanto, a tradução adequada seria aquela em que a reconstrução hipotética do original na língua da tradução tivesse como único ajuste sua inserção nas regras obrigatórias da língua-alvo. E o tradutor, para Toury, é o responsável pelas decisões tomadas no ato da tradução. Ele é quem determina se a tradução fica sujeita ao texto-fonte (normas textuais, linguísticas ou literárias nele contidas) ou ao polissistema do texto-alvo. Conforme se posiciona:

A tradução é um tipo de atividade comportamental socialmente orientada e seria ingênuo e enganador admitir que qualquer ato nessa atividade seja um encontro único e pessoal entre o texto a ser traduzido e um futuro tradutor, livre de toda a bagagem prévia, em que o tradutor tem total liberdade para definir os problemas tradutórios em seus próprios termos e fornecer soluções novas, pessoais, para eles (TOURY *apud* RODRIGUES, 2000, p. 141).

Assim, Toury contribui de forma significativa com uma proposta que tem como objetivo maior analisar o processo tradutório, levando em consideração quais os passos que

foram efetivamente seguidos ao longo deste processo. Considera, ainda, que a tradução literária varia de acordo com o seu contexto, seja ele de partida ou chegada, pois não avalia a literalidade como inerente ao texto, e sim um segmento cultural: “em toda cultura, certos fenômenos (como textos) funcionam como literários ao invés de serem literários”, ou seja, a tradução de um texto literário nem sempre será aceita como literatura no contexto que a recebe (RODRIGUES, 2000, p. 159).

Outro ponto de crítica de Rodrigues (2000) é quanto à sistematização dos estudos descritivos da tradução, pois, embora os estudiosos dos DTS sigam linhas diferentes em suas pesquisas, têm em comum a ideia de “rejeitar a noção de equivalência enquanto construto definido com base no texto de partida, um ideal a ser atingido e sujeito a regras determinadas pelos teóricos” (RODRIGUES, 2000, p. 103).

Outro estudioso que se aproxima dessa visão sobre tradução é o belga André Lefevere, vinculado também aos DTS. O autor dedicou maior atenção às forças que atuam nos sistemas e às estruturas de poder que os caracterizam, de certa forma, refinando esse aspecto das teorias de Even-Zohar e Toury. Também enfocando a tradução do texto literário, o autor procurou compreender e explicitar as relações de poder e a influência entre os integrantes do polissistema literário. Suas reflexões têm levado em consideração tradução literária e outras formas de reescrita de textos provenientes de outros sistemas, tais como resumos, críticas, roteiros, assim como o uso de releituras dos textos com diversas finalidades.

Lefevere (2007) também ressalta a importância do contexto receptor na transformação de textos e a criação de imagens de autores e culturas estrangeiras, bem como o da tradução na criação de cânones literários, ou seja, explicita não só a dimensão das estruturas de poder como também a relação de interdependência e influência recíproca entre as traduções e as culturas receptoras.

Um dos pressupostos de sua reflexão diz respeito ao conceito de tradução como reescrita, que se refere ao resultado de uma complexa articulação do sistema literário com outras práticas institucionalizadas e outras formações discursivas (religiosas, étnicas, científicas etc). Segundo o autor,

(re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos (LEFEVERE, 2007, p. 11-12).

Considera-se, dessa forma, que a tradução é uma das muitas formas sob as quais as obras de literatura são reescritas, incluindo-se entre as outras formas as resenhas, a crítica, as traduções para outros sistemas semióticos, como, por exemplo, o cinema, a televisão e o teatro. Essas reescritas produzem novos textos a partir dos já existentes, garantindo a sobrevivência das obras literárias e contribuindo para a construção da imagem do autor e/ou da obra literária.

Outro ponto importante para essa discussão sobre reescrita é a ideia de associá-la como manipulação. Para Lefevere (2007), a tradução é uma reescrita de um texto original e que independentemente da intenção com que foi produzida, reflete uma ideologia e uma poética, manipulando assim a literatura para funcionar na sociedade de certa maneira.

Lefevere, ao tratar dessa discussão, prioriza o referencial do polo receptor, vê também a tradução como um sistema que interage com vários outros sistemas semióticos deste polo e como uma força modeladora de sua literatura. Assim, sua discussão converge para a de Toury e adota ainda o conceito de polissistema como um construto heurístico para o estudo das reescritas e o expande passando a designá-lo como “um conjunto de elementos interrelacionados que por acaso compartilham certas características que os distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema” (VIEIRA, 1996, p. 143).

Se, para Vieira (1996), Even-Zohar e Toury priorizam o referencial do polo receptor, Lefevere compartilha um pouco dessa concepção, mas acrescentando ao processo novas direções e introduzindo novas dimensões nas transformações de textos, como a ideia de poder. Assim, as traduções da cultura receptora “têm também um efeito retroverso ao criarem imagens da cultura originária e cânones transculturais” (VIEIRA, 1996, p. 138).

Percebemos que, nessa visão, não é o texto em si simplesmente, mas também a cultura que passa a ser o aspecto mais relevante da tradução e o seu objeto de estudo passa a ser o texto pertencente na cadeia de signos da cultura-fonte e da cultura-alvo. Neste sentido, a discussão de Lefevere fornece um relato mais abrangente sobre o papel das traduções. Ao resumir a questão, Vieira (1996, p. 146) apresenta alguns desses papéis:

A tradução preenche uma necessidade, pois o público terá acesso ao texto; permite a expansão de uma língua; confere autoridade a uma língua; introduz novos recursos na literatura receptora; pode constituir uma ameaça à identidade de uma cultura; pode ser usada como meio de subversão de autoridade; pode exercer um papel importante na luta entre ideologias rivais ou poéticas rivais; pode conferir certa imunidade na medida em que os ataques à poética dominante podem passar como traduções; pode conferir a autoridade inerente a uma língua de autoridade a um texto originalmente escrito em outra língua que não a tem; por um efeito cumulativo, a tradução estabelece um cânone translinguístico e transcultural.

Percebe-se que, ao ampliar esses papéis, o autor enfatiza as condições sociais e formais de interpretação, o público alvo e as condições de reescrita das traduções. As traduções são também como os originais, enquanto comparados dentro de um referencial em que a sociedade e/ou as instituições as criaram, diferente da maior parte do discurso literário profissional. Para Vieira, no entanto, Lefevere não elaborou um papel mais relevante para o leitor nas análises de produção do significado.

Lefevere (2007) argumenta que os reescritores são hoje mais responsáveis pela recepção e sobrevivência de muitas obras literárias entre a grande maioria dos leitores da nossa cultura global do que os próprios autores. A reescrita tem o papel de introduzir novos conceitos, gêneros e recursos à cultura receptora, associando a história da tradução à história da inovação literária. Reforça ainda que somente por meio da tradução o texto-fonte amplia as fronteiras e é lido por sujeitos de outros países e outras culturas, passa a ser referência importante no sistema visto que aqueles leitores que não tem o contato com o original consideram a tradução como o próprio original.

Como um exemplo desse processo de reescrita, podemos citar o caso de *Auto da compadecida*, obra teatral escrita por Ariano Suassuna, em 1955. Sua adaptação estreou na TV como série homônima em 1999, escrita e dirigida por Guel Arraes. Por ter sido grande sucesso de audiência, logo em seguida foi reeditada através de uma microssérie com uma hora a menos de duração e levada ao cinema em 2000 e, posteriormente, também lançada em DVD. O que visualizamos, nessa releitura de *O Auto da Compadecida*, são aproximações ao texto de partida, sempre marcadas e assumidas pela autoria. Tendo como ponto de partida um texto dramaturgico, a autoria, através de operações de linguagem, tais como diálogos, oralidade e imagens, constrói um novo discurso, inserido em um novo suporte: a TV. Surge, daí, um discurso teledramaturgico, com características peculiares, um novo produto cultural.

No caso do nosso objeto, *O amor nos tempos do cólera*, de García Márquez, o percurso foi diferente, da literatura para o cinema. A obra foi escrita originalmente em 1982, sendo adaptada para o cinema quase três décadas depois, em 2007. A adaptação levou um grande público aos cinemas ao redor do mundo e, conseqüentemente, suscitou a reedição da obra e a volta às livrarias, devido à intensa procura por aqueles que já conheciam a obra e por aqueles que tiveram a curiosidade de lê-la depois que assistiram ao filme.

Podemos observar que essas discussões mudaram o foco das investigações sobre o texto traduzido. Mostram que a tradução pode ir muito além das limitações do texto-fonte, ou seja, que o texto-alvo, o contexto cultural, as escolhas do tradutor dentro do próprio processo

de tradução também validam a sua importância não só dentro dos parâmetros linguísticos, mas também nos contextuais e em seus mais diversos sistemas.

É com base nas visões sobre tradução voltada para o contexto cultural e as escolhas do tradutor que se dará a nossa análise do filme adaptado da obra *O amor nos tempos do cólera* (1995), de García Márquez, uma vez que o próprio perfil do autor do romance considera esses conceitos essenciais para que a tradução seja adequada e compreendida no contexto de chegada.

2.2 Cinema e Literatura: a interação entre linguagens

Quais são as escolhas ao se adaptar uma obra literária para o cinema? Como representar através de imagens as palavras expressas no texto? É possível ser “fiel”? As críticas são várias quando classificam o filme adaptado de obras literárias. O processo pode ser considerado como “vulgarização”, “traição” ou “infidelidade” de um texto dito original. Essas são algumas das questões sobre as quais nos propomos refletir nesta seção.

Segundo Robert Stam (2008, p. 20), a crítica à adaptação fílmica de romances tem sido muitas vezes discriminatória, pois considera que o cinema vem prestando “um desserviço à literatura”. Para o autor, não há comparação de um com o outro, pois o filme, por mais que seja adaptado, é diferente do original, ao mesmo tempo é também original, uma vez que muda o meio de comunicação.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

O que o autor sugere, como podemos observar, é que a adaptação dispõe de um amplo e rico universo de opções e caminhos a ser percorrido. Da mesma forma que um texto literário pode promover uma série de leituras e interpretações, assim também qualquer romance pode nos oferecer várias adaptações. Manter o original, portanto, não é possível e nem desejável nessas circunstâncias.

Para superarmos a crítica da fidelidade, como critério de análise, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como infiel ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, da temática e da estética da

fonte literária. A palavra infidelidade é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida. O conceito de fidelidade é, por si só, extremamente problemático e questionável. Stam (2008), adotando uma postura desconstrutivista, questiona até sobre a possibilidade da fidelidade em adaptações, já que mudanças são automatizadas, dado o caráter das mídias.

Umberto Eco (2007, p. 57-58), que destina seus estudos à tradução de um modo geral, entende que uma boa tradução deveria considerar principalmente a transmutação do enredo do texto de partida. Considera, ainda, a tradução não somente como questão linguística, mas como estrutura que pode ser transmutada e até realizada em outros sistemas semióticos. Poderíamos, segundo o autor, contar a história da *Odisséia*, de Homero, com o mesmo enredo, não somente parafraseando linguisticamente, mas também por meio de um filme ou de uma versão em quadrinhos. Mas é necessário que se respeitem as particularidades de cada meio, já que

[...] na manifestação cinematográfica [por exemplo] contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada se a cena se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem (ECO, 2007, p. 60).

Ele afirma que, independente do meio em que o texto de partida foi traduzido ou transmutado, cada um tem suas particularidades, suas características e sua linguagem. O cinema, por exemplo, usa imagens, movimento de câmera, legendas, som para auxiliar na construção do enredo.

Eco (2007, p.16) ainda afirma que uma discussão que perdurou por muito tempo nos estudos da tradução foi a questão da fidelidade ao original. Para o autor, a fidelidade tem a ver com a persuasão “de que a tradução é uma das formas de interpretação”, e o tradutor deve sempre visar reencontrar a intenção do texto, ou seja, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua e ao contexto cultural no qual foi cunhado.

Atualmente, com o estabelecimento do cinema como forma artística independente da literatura, as discussões sobre o não reconhecimento do cinema como arte já são consideradas desnecessárias. Estudiosos, como o próprio Umberto Eco, Robert Stam, Jaques Aumont, Walter Benjamin, já consideram o processo de adaptação entre diferentes mídias como um processo cultural intrínseco à contemporaneidade, um processo que modifica até mesmo o ato de criação e distribuição da obra artística.

A adaptação fílmica reescreve uma narrativa, com o uso de outra linguagem, e se torna portadora de significação: “É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original” (BENJAMIN, 2001, p. 193). O processo entre linguagens, como no caso aqui citado, da literatura para o cinema, tem seus próprios recursos, suas técnicas, sua linguagem e sua abordagem.

É necessário, então, enxergarmos a adaptação fílmica não como subordinada à obra fonte, mas sim entendermos a mesma como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas nessa nova perspectiva é, desta maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama fonte, um texto de partida. Tal leitura é inevitavelmente parcial, pessoal e conjuntural.

Ismail Xavier (2003, p. 67), ao tratar da adaptação literária e suas múltiplas dimensões, a respeito da adaptação da literatura para o cinema, afirma que o filme pode tanto optar por:

Estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, [...] sem mudar a ordem dos elementos. [...] Nesse aspecto, é possível saber com precisão o que manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. Mas dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolve elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os de estilo que se engajam os traços específicos ao meio.

Observamos que, na visão do autor, é importante ter um conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a literária, assim como um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas no processo de organização da estrutura narrativa e as ideologias que se atribuem ao autor, ao cineasta e ao escritor.

Os estudos nessa área não podem, portanto, limitar-se à descrição de semelhanças e/ou diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Precisam tentar mostrar quais os mecanismos de canonização, integração, exclusão e manipulação que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis. Para cumprir esse objetivo, esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos linguísticos, e não mais podem se desassociar dos estudos literários e culturais.

Se associarmos essa discussão ao romance de G. G. Márquez, percebemos a cultura latino-americana inserida no espaço e no enredo da obra. Ele mostra os personagens dentro do contexto real, com comportamentos, costumes e ações que identificamos como

parte de camada de uma parcela da sociedade. À medida que esses romances são adaptados, tem-se que observar todo o contexto sociocultural que envolve a trama e não somente se deter a aspectos puramente estruturais e linguísticos. O meio social no qual os protagonistas do romance estão inseridos é fator importante de influência nas suas atitudes e pensamentos, não como causa nem significado, mas como elemento que desempenha certo papel na construção do sujeito, segundo Candido (1965).

De acordo com Machado e Pageaux (2001, p. 24), a adaptação é uma forma de leitura, seja ela de quem lê, de quem traduz ou até mesmo de quem faz a crítica; devendo-se considerar que a tradução é uma relação de diálogo entre culturas diferentes. O resultado da tradução proposta constitui um novo produto, uma obra que adquire característica e *status* independente.

Brian McFarlane (1996) propõe uma perspectiva prática para a análise estrutural da relação entre obras literárias e cinematográficas. Para esse autor, a questão narratológica deve estar no centro das preocupações de qualquer estudo sobre o processo de adaptação – processo que considera ser pouco estudado pelos chamados críticos da adaptação, que voltam seus olhares para pormenores referentes à relação entre a literatura e o cinema.

Enxergando a adaptação como uma tradução intersemiótica, McFarlane propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro que são adaptadas para o filme. A fidelidade é logo descartada por esse autor como foco de análise, dado que “assim como os espectadores, independente do quanto eles reclamem sobre esta ou aquela violação do original, continuam querendo ver como ficam os livros nas telas” (MCFARLANE, 1996, p. 7)⁶. Isso acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e, na maioria das vezes, o que vê na tela são imagens cunhadas segundo a interpretação de outro leitor.

Críticas à fidelidade dependem de uma noção de que o texto possui um significado correto alcançado apenas pelo leitor (inteligente), o qual o cineasta ou adere a este sentido ou, de certo modo, o viola ou "adultera". [...] o crítico que briga por falhas na fidelidade está dizendo, na verdade, nada além disso: essa leitura do original, na forma que está, não condiz com a minha (MCFARLANE, 1996, p. 9)⁷.

⁶ As the audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books look like.

⁷ Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct „meaning“ which the film-maker has either adhered to or in some sense violated or tampered with. [...] the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: “This reading of the original does not tally with mine in these ways.

O autor argumenta, ainda, que nem sempre as adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e ao público e ilustra essa questão apresentando estudos sobre adaptações ora mais fiéis, ora menos fiéis às suas fontes literárias. Desta forma, McFarlane (1996) desenvolve sua proposta teórica sem priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

Para tanto, tendo em mente que seu método analítico foca-se na centralidade da narrativa, o autor sugere existirem nas obras literárias dois tipos de elementos: (1) aqueles que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um *processo de transferência*; e (2) aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um *processo de adaptação* (McFARLANE, 1996, p. 13). Seguindo os pressupostos metodológicos elencados pelo autor, a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos e, no caso dos que são transformados por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás dos que subjazem a eles.

Ao associarmos essa discussão à obra de García Márquez em estudo, percebemos que o sistema cultural vigente valorizava muito o *status* social do indivíduo — fosse este profissional ou pessoal. O texto também apresenta a situação da mulher, sua posição e seu comportamento frente à sociedade, mostra o casamento por interesse e os próprios conflitos sociais da época. Assim, estudos teóricos que abordem literatura, sociedade e cultura, como o de Candido (1965), por exemplo, poderão contribuir para uma investigação sobre os aspectos acima retratados dentro da obra e da produção cinematográfica, sobre a obra de García Márquez, *O amor nos tempos do cólera* (1995).

As reflexões e análises sobre essas teorias e práticas da adaptação do universo literário para o fílmico tornam-se cada vez mais necessárias, à medida que vemos a quantidade de obras que estão sendo adaptadas e, com isso, contribuindo para a ampliação do conceito de tradução e para a percepção do fenômeno como intermediação entre culturas. Nessa perspectiva, nossa pesquisa se insere no intuito de contribuir para o debate em questão.

Alguns estudos têm investigado a natureza dessas adaptações e suas implicações. De acordo com um feito por Silva (2009, p. 584), a análise da construção de personagens e do espaço, por exemplo, são temáticas relevantes de tradução para consolidação da literatura no cinema e “contribui para uma ampliação do próprio conceito de tradução”, pois inclui nos estudos de tradução essa análise feita de obras literárias para o cinema. Para tal, o autor analisou o romance *Les Liaisons Dangereuses* (1788), do escritor francês Choderlos de

Laclos, e sua adaptação para o cinema, intitulada *Ligações Perigosas* (1988), dirigida pelo cineasta inglês Stephen Frears.

Esse estudo tem como pontos de análise a formatação da narrativa fílmica, a construção do espaço e dos dois personagens principais. Para tal, Silva (2009) utilizou como base teórica o conceito de reescritura e tradução, sob a perspectiva dos Estudos Descritivos de Tradução. O processo se deu apenas através da análise das cenas iniciais do filme, pois o autor considerou serem suficientes para comprovar o argumento de que a tradução da obra para a tela reescreveu o tom libertino dos personagens do romance de Laclos, dentro de um contexto histórico e social relevante. Conclui-se que as estratégias de tradução do texto cinematográfico também apresentam um “construto de notável elaboração estética”, consolidando o texto do autor francês para o espectador (SILVA, 2009, p. 588).

Xavier (2003, p. 62) atesta que “livro e filme estão distanciados no tempo”, assim como o autor e o cineasta não têm as mesmas perspectivas frente ao texto, sendo necessário que a “adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, mesmo quando o intuito é a identificação dos valores nele expressos”. O autor aponta, ainda, que o sucesso da obra fílmica se dá pela busca das “equivalências” bem sucedidas, ou seja, quando o filme, na sua linguagem, consegue transmitir ao espectador a mesma “essência”, as mesmas características dos protagonistas do livro de modo a privilegiar a filmagem como transmutação de sentidos e efeitos.

Os pressupostos teóricos supracitados servirão como referência para a análise do processo tradutório, da elaboração da narrativa, da construção do espaço fílmico, preocupando-se com o aspecto sociocultural no qual a obra está inserida e o seu contexto de chegada.

2.3A construção do espaço na narrativa literária e cinematográfica.

O espaço, na narrativa literária, constitui-se o lugar praticado, as operações responsáveis por tornar os lugares múltiplos, ao abranger em sua composição, o conflito, a ambiguidade e as transformações constantes.

Para Carlos Reis (2003, p. 362), o conceito de espaço, além de abranger o conceito físico, de espaço real, que serve de cenário à ação em que as personagens se movem, “pode ser compreendido em sentido translato, abarcando tanto as atmosferas sociais (espaço social) como as psicológicas (espaço psicológico)”. O primeiro é constituído pelo ambiente

social, representado por tradições, usos, costumes, valores morais, aspectos econômicos e políticos articulados ao contexto histórico no qual estão inseridos e os conceitos estéticos/artísticos utilizados para sua criação.

O espaço psicológico, para Reis, aborda o interior da personagem, compreendendo as suas vivências, seus sentimentos e pensamentos. Na obra, *O amor nos tempos do cólera*⁸ (1995), conseguimos identificar o espaço psicológico como elemento representativo, pois esta é uma das características mais marcantes da obra de García Márquez. O autor trabalha o lado psicológico das personagens na narrativa, de forma que, muitas vezes, quem fala é o pensamento/o narrador ao invés de ser trabalhado o diálogo. Alguns pensamentos do protagonista Florentino Ariza apresentam isso:

Como compensação do destino, foi também no bonde de burro que Florentino Ariza conheceu Leona Cassiani, que foi a verdadeira mulher da sua vida, embora nem ele nem ela jamais o soubessem, ou jamais fizessem o amor. Ele a sentiu antes de vê-la quando voltava a casa no bonde das cinco: foi um olhar material que tocou nele como se fosse um dedo. Ergueu a vista e a viu, no extremo oposto, mas muito bem definida entre os outros passageiros. Ela não desviou o olhar. Pelo contrário: manteve-o com tamanho descaramento que ele não podia pensar senão o que pensou: negra, jovem e bonita, mas puta sem sombra de dúvida. Descartou-a da sua vida, porque não podia conceber nada mais indigno do que pagar pelo amor: não o fez nunca (MÁRQUEZ, 1995, p. 226)⁹.

Nesse trecho do livro, acontece o primeiro encontro de Leona com Florentino, e esta vem a ser a sua melhor e única amiga. Podemos observar que o pensamento de Florentino a todo o momento se mistura ao do narrador por meio do discurso indireto livre.

Há também o espaço geográfico, que vai determinar o cenário, lugar onde se passa a história, que pode ser um determinado continente, país, região ou até outro planeta, dependendo do tema abordado na narrativa. No geral, esse elemento tem como principal função situar as ações das personagens e estabelecer com elas uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações.

⁸ A tradução da obra *O amor nos tempos do cólera* é de Antonio Callado, 1995.

⁹ Como una compensación del destino, también fue en el tranvía de mulas donde Florentino Ariza conoció a Leona Cassiani, que fue la verdadera mujer de su vida, aunque ni él ni ella lo supieron nunca, ni nunca hicieron el amor. Él la había sentido antes de verla cuando iba de regreso a casa en el tranvía de las cinco: fue una mirada material que lo tocó como si fuera un dedo. Levantó la vista y la vio, en el extremo opuesto, pero muy bien definida entre los otros pasajeros. Ella no apartó la mirada. Al contrario: la sostuvo con tanto descaro que él no podía pensar sino lo que pensó: negra, joven y bonita, pero puta sin lugar a dudas. La descartó de su vida, porque no podía concebir nada más indigno que pagar el amor: no lo hizo nunca (MÁRQUEZ, 2008, p. 261).

Assim como na descrição do espaço psicológico, García Márquez traz, também, descrições minuciosas do espaço geográfico em que as personagens estão inseridas, pois, muitas vezes, esse espaço influencia diretamente o comportamento e a ação dos mesmos.

Desde que ele falara pela primeira vez na intenção de se casar, seis meses antes, Tránsito Ariza iniciara gestões para alugar toda a casa, que até então compartilhava com duas famílias mais. Era uma construção civil do século XVII, de dois blocos, onde funcionava o Monopólio do Tabaco sob o domínio espanhol, e cujos proprietários arruinados tinham tido que alugar aos pedaços por falta de recursos para mantê-la. Tinha uma seção que dava para a rua, onde se faziam as vendas do tabaco, outra no fundo do pátio de pedras onde estivera a fábrica, e uma cavalariça muito grande que os inquilinos atuais usavam em comum para lavar roupa e estendê-la na corda. Tránsito Ariza ocupava a primeira parte, que era a mais útil e mais conservada, embora fosse também a menor. Na antiga sala de vendas ficava o armarinho, com um portão para a rua, e ao lado o antigo depósito, onde dormia Tránsito Ariza e cuja única ventilação era uma claraboia. O cômodo de trás da loja era a metade da sala, dividida com um biombo de madeira. Havia ali uma mesa e quatro cadeiras que serviam ao mesmo tempo para se comer e escrever, e ali Florentino Ariza dependurava a rede quando o despontar do dia não o surpreendia escrevendo (MÁRQUEZ, 1995, p. 94-95)¹⁰.

Essa situação acontece logo depois que Florentino Ariza pede a mão de Fermina Daza em casamento. A mãe dele, acreditando na união do casal, inicia a reforma na casa para receber a futura mulher do seu filho, uma vez que Tránsito Ariza achava que a casa do jeito que estava não era digna de receber a filha de um fazendeiro da cidade e de uma moça que estudava em bom colégio. García Márquez retrata, então, através da descrição do local, as condições financeiras de mãe e filho, a forma como eles viviam e suas intenções.

A exemplo das personagens, Reis (2003, p. 351) defende que o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em textos descritivos e, à medida “[...] que o espaço vai se particularizando, cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes [...]” do número ilimitado de elementos que podem ser atribuídos a ele como forma de composição das cenas.

¹⁰ Iban a cumplirse dos años de correos frenéticos cuando Florentino Ariza, en una carta de un solo párrafo, le hizo a Fermina Daza la propuesta formal de matrimonio. En los seis meses anteriores le había enviado varias veces una camelia blanca, pero Florentino Ariza no estaba preparado para esa respuesta, pero su madre lo estaba. Desde que él le habló por primera vez de la intención de casarse, seis meses antes, Tránsito Ariza había iniciado las gestiones para tomar en alquiler toda la casa que hasta entonces compartía con dos familias más. Era una construcción civil del siglo xvii, de dos plantas, donde estuvo el Estanco del Tabaco bajo el dominio español, y cuyos propietarios arruinados habían tenido que alquilarla a pedazos por falta de recursos para mantenerla. Tenía una sección que daba a la calle, donde había estado el expendio, otra en el fondo de un patio adoquinado donde había estado la fábrica, y una caballeriza muy grande que los inquilinos actuales usaban en común para lavar la ropa y tenderla a secar. Tránsito Ariza ocupaba la primera parte, que era la más útil y mejor conservada, aunque también la más pequeña. En la antigua sala de expendio estaba la mercería, con un portón hacia la calle, y al lado el antiguo depósito sin más ventilación que una claraboya, donde dormía Tránsito Ariza. La trastienda era la mitad de la sala, dividida con un cancel de madera. Allí había una mesa con cuatro sillas que servía al mismo tiempo para comer y escribir, y era allí donde Florentino Ariza colgaba la hamaca cuando el amanecer no lo sorprendía escribiendo (MÁRQUEZ, 2008, p. 110).

O autor ainda acrescenta que é possível dar ao espaço características próprias como, por exemplo, o espaço geográfico fechado ou aberto, urbano ou rural. Entende-se por espaço geográfico fechado, locais em que determinada narrativa acontece dentro, lugares fechados como no interior de casas, estabelecimentos, igrejas etc. Ao contrário, o espaço aberto relata ações em locais ao ar livre como ruas, praças, praia, feiras livres etc. Sobre o espaço urbano e rural, o nome já nos remete: urbano, a narrativa se passa em cidades, metrópoles e o rural, no interior, em pequenas cidades.

Ao aplicarmos esses conceitos ao romance de García Márquez, podemos citar como espaço fechado, na obra, os momentos de convívio de Florentino Ariza com sua mãe, Trânsito Ariza, no interior da casa deles; como ilustração do espaço aberto, a feira, onde Florentino escrevia cartas para os transeuntes. O espaço urbano é a própria cidade onde se passa a trama da história, Cartagena das Índias; e como espaço rural, a cidade do interior, lugar para onde Fermina Daza é mandada, quando o pai descobriu o romance dela com Florentino. Abordar essa relação das personagens com o espaço corresponde a mencionar a ação denominada de “enredo” ou “trama” que, por sua vez, possui um tema como matéria-prima. Nessa obra especificamente, levando em consideração o conceito de espaço de Reis (2003), podemos encontrar os quatro tipos de espaços geográficos acima mencionados.

Michel de Certeau (1994), ao retratar relatos de espaço, como ele mesmo intitula em um dos seus capítulos do livro *A invenção do cotidiano*, faz uma distinção entre lugar e espaço. Segundo o autor, lugar é uma configuração instantânea de posições e implica uma indicação de estabilidade, pois cada elemento ocupa um lugar que lhe é próprio e distinto, não podendo, assim, dois elementos ocuparem o mesmo lugar. É a ordem da coexistência. Espaço já leva em conta “vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo” (CERTEAU, 1994, p. 202).

Certeau (1994, p. 202), procurando uma definição para espaço, diz que:

O espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.

Como podemos observar, Certeau reforça que o espaço não é estável como o lugar, pois é modificado pelas transformações, depende de múltiplas convenções, colocadas como o ato de um presente. Essa oposição entre lugar e espaço deve-se remeter a duas espécies de determinações nos relatos: uma por objetos, a outra por operações que se atribuídas a objetos ou seres humanos, especificam espaços pelas ações de “sujeitos históricos

(parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história)” (CERTEAU, 1994, p. 203).

De acordo com o autor, a descrição de lugares oscila entre termos de uma alternativa, podendo apresentar movimento ou algo estático: ver (ordem de lugares) ou ir (ações espacializantes); quadro (‘existe’) ou movimentos (‘você entra...’). Se analisarmos a última citação acima com relação à obra de García Márquez, em que o narrador descreve a casa de Florentino Ariza, podemos usar esses princípios teóricos para fazer essa relação de lugar e espaço, identificando em qual dos dois conceitos se encaixa. A linguagem usada na descrição como, por exemplo, “tinha uma seção”, “o cômodo de trás”, “havia ali”, mostra a descrição como algo estático, quadro, sem ideia de movimento, caracterizando assim, lugar.

Gaston Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, relata um estudo fenomenológico sobre a intimidade do espaço interior: a casa. Para o autor, a casa é um ser privilegiado se levarmos em consideração a sua unidade e a sua complexidade, “tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental” (BACHELARD, 1978, p. 199). Nesse sentido, ela fornece simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens.

Ao relacionarmos esses conceitos à obra de García Márquez, podemos associá-los às descrições do autor sobre os espaços habitados pelas personagens. Tais descrições nos oferecem a possibilidade de visualizar essas imagens, quase como reais, além de evocarem com frequência esse elemento da poética do espaço. Na narrativa, o autor descreve minuciosamente cada lugar, com riquezas de detalhes que mostra ao leitor aspectos relevantes da vida social, econômica e cultural de Florentino Ariza, Fermina Daza, Trânsito Ariza, Juvenal Urbino, dentre outros.

Bachelard (1978, p. 201), ao retratar a casa como lugar de memória e imaginação, afirma ainda que se trata de um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.

Abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa.

É através dessa integração que García Márquez busca retratar o comportamento das personagens, levando em consideração o ambiente em que elas vivem e o espaço em que estão situadas. Na citação abaixo, vemos, como ilustração, a descrição de partes da casa de Juvenal Urbino mesclada a passagens que falam dos costumes dos moradores da casa:

No entanto, nenhum outro lugar revelava a solenidade meticulosa da biblioteca, que foi o santuário do doutor Urbino antes que a velhice o derrubasse. Ali, em redor da escrivaninha de nogueira do pai, e das poltronas de couro almofadado, fez forrar as paredes e até as janelas com estantes envidraçadas, e colocou numa ordem quase demente três mil livros idênticos encadernados em pele de bezerro e com suas iniciais douradas na lombada. Ao contrario dos outros aposentos, que estavam à mercê das comoções e dos maus cheiros provenientes do porto, a biblioteca teve sempre o recolhimento e o odor de uma abadia. Nascidos e criados debaixo da superstição caribe de abrir portas e janelas para convocar uma fresca que não existia na realidade, o doutor Urbino e sua esposa sentiram a princípio o coração oprimido pela clausura. Mas acabaram convencidos das vantagens do método romano contra o calor, que consistia em manter as casas fechadas no torpor de agosto para que não entrasse o sopro ardente da rua, e abri-las de par em par aos ventos da noite. [...]. Era também a mais bem protegida de dezembro a março, quando os alísios do norte destroçavam telhados e passavam a noite dando voltas como lobos famintos ao redor da casa em busca de uma fresta para se introduzirem. Ninguém jamais imaginou que um casamento fincado sobre tais alicerces pudesse ter algum motivo para não ser feliz (MÁRQUEZ, 1995, p. 29-30)¹¹.

Podemos observar que, à medida que o autor descreve as partes da casa, percebe-se o requinte, a riqueza, o luxo através do uso de expressões, tais como: “escrivaninha de nogueira”, “poltrona de couro”, “estantes envidraçadas”, indicando aos leitores característica da vida do casal. Isso mostra também indícios sobre o padrão econômico e social da família e ao mesmo tempo vemos os costumes, quando o autor diz que eles seguiam algumas superstições de como se preservar os livros.

Segundo Antonio Candido (2004), em sua discussão sobre a Degradação do Espaço, em *O Discurso e a Cidade*, o ambiente material aparece através do destaque dos objetos que o povoam. Como observamos acima, a descrição destes objetos no texto de García Márquez faz parte da narrativa, narrativa esta que “parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles” (CANDIDO, 2004, p. 61). É a partir dos detalhes descritivos que a história se constrói, pois nos fornece elementos necessários para compreender o enredo, as personagens e o espaço em que vivem.

¹¹ Sin embargo, ningún otro lugar revelaba la solemnidad meticulosa de la biblioteca, que fue el santuario del doctor Urbino antes que se lo llevara la vejez. Allí, alrededor del escritorio de nogal de su padre, y de las poltronas de cuero capitonado, hizo cubrir los muros y hasta las ventanas con anaqueles vidriados, y colocó en un orden casi demente tres mil libros idénticos empastados en piel de becerro y con sus iniciales doradas en el lomo. Al contrario de las otras estancias, que estaban a merced de los estropicios y los malos alientos del puerto, la biblioteca tuvo siempre el sigilo y el olor de una abadía. Nacidos y criados bajo la superstición caribe de abrir puertas y ventanas para convocar una fresca que no existía en la realidad, el doctor Urbino y su esposa se sintieron al principio con el corazón oprimido por el encierro. Pero terminaron por convencerse de las bondades del método romano contra el calor, que consistía en mantener las casas cerradas en el sopor de agosto para que no se metiera el aire ardiente de la calle, y abrirlas por completo para los vientos de la noche. [...] Era también la mejor protegida de diciembre a marzo, cuando los alisios del norte desbarataban los tejados, y se pasaban la noche dando vueltas como lobos hambrientos alrededor de la casa en busca de un resquicio para meterse. Nadie pensó nunca que el matrimonio afincado sobre aquellos cimientos pudiera tener algún motivo para no ser feliz (MÁRQUEZ, 2008, p. 35-36).

Para o autor, a descrição assume papel fundamental, não a modo de enquadramento ou complemento, mas de instituição da narrativa. Vemos isso na escrita de García Márquez, em que as sequências narrativas são formadas “pela articulação entre o ambiente, os objetos e o comportamento” (CANDIDO, 2004, p. 65).

Como observamos particularidades de construção do espaço na narrativa literária, podemos, também, pensar sobre particularidades de construção do espaço da narrativa dentro do cinema. A princípio o cinema era concebido apenas como um meio de registro e não tinha como vocação narrar histórias. Jaques Aumont relata que “poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira” (AUMONT, 2002, p. 89). O cinema possuía estruturas narrativas fundamentais para a composição de sua linguagem, porém os espaços eram bem marcados e as sequências de imagens entre um quadro e outro aconteciam com muitas interrupções.

Aumont (2002) concebe o filme como representação visual e sonora. O visual (imagem), que se apresenta para nós sob forma plana e delimitada por um quadro nas telas, está entre os traços fundamentais dos quais decorre a apreensão sobre representação fílmica. O que pode ser visto ou imaginado a partir do espaço fílmico é o que o autor denomina campo e fora de campo. Como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, a impressão é que só capta uma parte desse espaço. É essa parte do espaço que está contida no quadro que se chama campo: “como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele” (AUMONT, 2002, p. 24).

O fora de campo, que vai além do que está sendo visto dentro do espaço, está fora deste, mas com intuito de prolongar o campo. Segundo o autor, este conceito está:

Vinculado essencialmente ao campo, pois existe em função do último; poderia ser definido como um conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer (AUMONT, 2002, p. 24).

O autor nos diz que campo e fora de campo se vinculam, por este ser a continuidade daquele. Quando se fala em imagem, os elementos que fazem parte dele são aqueles que são visíveis, mas também os que o complementam, dando a ideia de continuidade, de noção de espaço. Ambos pertencem ao que autor chama de “espaço fílmico”.

No filme *O amor nos tempos do cólera* (2007), de Mike Newell, selecionamos uma imagem para observamos esses dois elementos: campo e fora de campo.

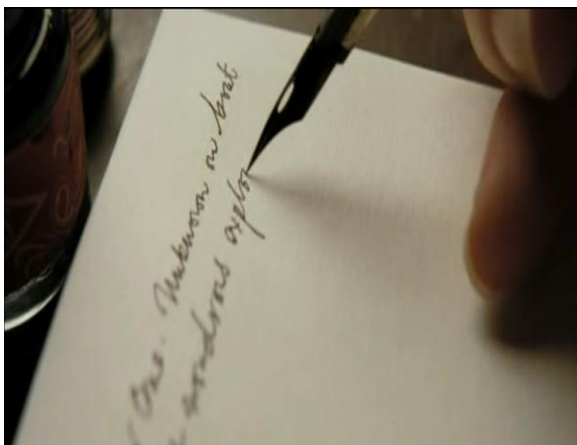


Figura 01– Campo e fora de campo.
(Em 01h03min09s)

Nessa imagem estática, o que podemos observar que está no campo é a escrita de uma carta, vemos o papel, a caneta, uma parte da mão, da mesa e do tinteiro. O fora de campo imaginamos justamente a continuação dessa imagem em que só mostra parte desses objetos. Sabemos que há uma pessoa escrevendo a carta, que provavelmente ela está sentada em algum cômodo de sua casa ou do trabalho, num lugar fechado. Supõe-se ainda que pelos objetos antigos, o filme não acontece na época atual, mas sim décadas atrás.

Com o desenvolvimento e a elaboração das narrativas no cinema, o espaço passa a ter papel importante como categoria de composição. Marcel Martin (2011, p. 219), ao tratar da questão, afirma que: “[...] o cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena”. A partir da grande era da montagem, a imaginação humana foi arrastada para mundos criados, recriados e para outros nunca imaginados.

Vale ressaltar aqui a importância da montagem na nova era dos filmes, pois um dos traços específicos mais evidentes do cinema é, justamente, por ser uma arte de combinação e de organização. Entende-se por essa organização e combinação o conjunto de elementos que um filme mobiliza: imagem, som, efeitos gráficos etc. A montagem inclui esse conjunto de fatores e se trata de um aspecto central nos estudos fílmicos. Martin (2011, p. 147) considera que a montagem:

Constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra “montagem”. Digamos desde já *que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração.*

Além desse aspecto estético de que o autor fala, ele busca tratar da diferença entre montagem narrativa e montagem expressiva. O primeiro revela o aspecto mais simples da montagem, pois se refere à preocupação de reunir os elementos em ordem cronológica ou lógica, levando em consideração o ponto de vista dramático: “o encadeamento dos elementos

da ação segundo uma relação de causalidade”; e o psicológico: “a compreensão do drama pelo espectador” (MARTIN, 2011, p 147). O segundo tem como objetivo produzir um efeito direto, buscando exprimir por si mesmo uma ideia e já não é mais considerada um meio, e sim um fim, pois procura produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador.

A montagem proporciona ao cinema a colocação de dois elementos fílmicos que proporcionam um efeito específico que, se fossem colocados isoladamente, não produziriam o mesmo efeito. Isso justifica e valida a importância dada a montagem no cinema, pois é um dos principais meios de construção do espaço fílmico, e de maneira geral, de toda a diegese.

Ainda sobre o elemento espaço, Martin (2011, p. 220) destaca que o cinema foi a primeira arte cuja denominação pode ser dada de forma plena e ressalta que o cinema trata o espaço de duas maneiras:

[...] ou se contenta em reproduzi-lo e em fazer com que o experimentemos através dos movimentos de câmara [...], ou então o produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si.

Embora o espaço no filme possa nos oferecer fortes indícios, dados ou informações que nos levariam a inferir ou até a compreender certos elementos da diegese, tais como a trama, a atmosfera, o clima, as reações psicológicas, o comportamento ou a personalidade de algumas personagens, Martin acredita que o espaço construído arbitrariamente não tem valor representativo por si mesmo, pois “trata-se de um simples quadro oferecido à ação, um suporte, não puramente abstrato, é verdade, mas construído em função das necessidades da *mise en scène* do conteúdo figurativo” (MARTIN, 2011, p. 225). De qualquer forma, o espaço submete-se à ação, é considerado um meio, não um fim plástico.

Quando se menciona o espaço cinematográfico especificamente, não se pode focar somente no espaço do filme, porque é composto de quadros fixos, rígidos e objetivos. Da mesma forma, as imagens não são apenas representações em duas dimensões: é considerado um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que estão envolvidos. É importante dizer que o espaço possui valor dramático e psicológico, um significado simbólico, figurativo e plástico e um caráter substancialmente estético.

E o cinema, por ser a arte do espaço, nos termos de Martin, consegue transportar o espectador para um espaço material real, apesar de ser criado essencialmente por meios artificiais. O espaço e o tempo se fundem, a ponto de transformarem-se um no outro mediante

uma “*interação dialética*”: através da câmera lenta e da imagem acelerada, por exemplo, pode-se mostrar ora o espaço, ora o tempo na vida em ato, nas coisas em movimento. Esse realismo é o que pode explicar, de maneira mais coerente, por que motivos quem está diante da tela consegue penetrar na história e vivenciá-la de forma tão intensa.

3 O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA E A POÉTICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Neste terceiro capítulo, abordaremos a poética do autor Gabriel García Márquez dentro do contexto da literatura latino-americana. Para tal, discutimos alguns aspectos literários como o *boom* da literatura, o realismo mágico e a transculturação narrativa, que envolvem a produção da obra literária *O amor nos tempos do cólera*, de 1985. Temos como principais fundamentos teóricos os estudos de Ángel Rama (2001), Chun-Jung Tseng (2008), Adriana B. T. Ferreira (2005) e Bellini (1986).

3.1 O autor e sua poética

Gabriel García Márquez é um dos escritores mais importantes e influentes da literatura ocidental. Nascido em Aracataca, Colômbia, tornou-se um dos romancistas latino-americanos mercedores do Prêmio Nobel de Literatura em 1982. É contista, ensaísta, crítico cinematográfico, autor de roteiros e, além disso, um intelectual comprometido com os grandes problemas socioculturais do nosso tempo. Ele combina a vida cotidiana da América Latina com imaginação para representar sua cultura e tradição e expressa de maneira satírica sua preocupação com a humanidade e o amor à pátria.

Em uma ocasião García Márquez comparou seus romances com os sonhos; igual a estes o romance está constituído por fragmentos da realidade que, sem dúvida, acabam dando corpo a uma realidade nova e diferente. Como consequência, o romance é experiência elaborada, está constituída por personagens “construídos com pedaços de uns e de outros, de seres que alguém conheceu. O mesmo acontece com os fatos e os ambientes” (BELLINI, 1986, p. 590)¹².

Assim como ocorre na literatura brasileira, a literatura latino-americana tem sua gênese na colonização; no caso, a portuguesa no Brasil, e a espanhola na América Hispânica, conforme sugere Octavio Paz (1981, p. 28) em seu texto *Alrededores de la Literatura Hispanoamericana*:

Em geral, a vida de uma literatura se confunde com a língua em que está escrita; o caso das nossas literaturas (fenômeno único na história das literaturas) sua infância coincide com o amadurecimento da língua, depois de séculos de tradição... A língua

¹² Todas as traduções em língua espanhola não referenciadas são da autora dessa dissertação: En una ocasión García Márquez ha comparado su novela con los sueños; al igual que éstos la novela está constituida por fragmentos de la realidad que, sin embargo, acaban por dar cuerpo a una realidad nueva y diferente. Por consiguiente, la novela es experiencia elaborada, está constituida por personajes “armados con pedazos de unos y otros, de seres que uno ha conocido. Lo mismo los hechos y los ambientes”.

que falamos é banida de seu lugar de origem, que chegou ao continente já desenvolvida e que nós, com nossas obras, replantamos no solo americano¹³.

O que Paz afirma é que fatos históricos como o “Descobrimento da América” e a Colonização, por exemplo, revelam que o início da literatura hispano-americana, a princípio, não ocorreu com o amadurecimento da língua de seu povo colonizado, como geralmente ocorre nas literaturas ocidentais, mas a produção literária espanhola se origina em um processo de transposição de língua, autores e estéticas já amadurecidas em seu continente de origem.

A narrativa hispanoamericana entra em crise depois da etapa fértil do regionalismo, do realismo e do protesto. Trata-se de uma crise saudável de renovação, confirmada por repentinos silêncios, mas, sobretudo, por momentos de reflexão e, posteriormente, encontro de novos caminhos, sem esquecer a chegada de novos escritores. Desta crise surgirá um impulso benéfico, um surgimento de obras que caracterizarão um momento talvez único para as letras americanas (BELLINI, 1986, p. 524)¹⁴.

A literatura hispano-americana apresentava uma tentativa de configurar o sistema literário. As obras transmitiam simbolicamente um legado de ideias e de temáticas compartilhadas pelos autores em estruturas que representavam a sociedade, o espaço, a época e o momento histórico em que foram concebidas, e isso sofreu profundas alterações. A literatura tornou-se, neste sentido, o espaço poético que potencializa as dimensões representativas e de reconhecimento individual e nacional da América Hispânica no século XX.

Isto não significa que uma obra literária precisa representar obrigatoriamente a sociedade, os indivíduos, o nacional para ser classificada como própria desta literatura. O que se observa é que uma obra não deixa de transmitir algumas fontes de identificação de seu contexto, pois esta, de alguma maneira, faz-se presente no momento da criação e é essencial no processo de leitura.

Observa-se na historiografia literária da América Hispânica, a partir do decênio de sessenta, que os gêneros ficcionais, os ensaios e as críticas chegam ao seu grande auge de edição no mercado literário latino-americano, devido ao grande número de vendagem de

¹³ En general la vida de una literatura se confunde con la lengua en que está escrita; el caso de nuestras literaturas (fenómeno único en la historia de las literaturas) su infancia coincide con la madurez de la lengua, después de una tradición de siglos... La lengua que hablamos es desterrada de su lugar de origen, que llegó al continente ya desarrollada y que nosotros, con nuestras obras, hemos replantado en el suelo americano.

¹⁴ La narrativa hispanoamericana entra en crisis después de la etapa fecunda del regionalismo, del realismo y de la protesta. Se trata de una crisis saludable de renovación, confirmada por repentinos silencios pero, sobre todo, por momentos de reflexión y posterior encuentro de nuevos caminos, sin olvidar la aparición de nuevos escritores. De esta crisis surgirá un impulso benéfico, un florecimiento de obras que caracterizarán un momento tal vez irreplicable para las letras americanas.

livros, e passando a representar mundialmente o continente, sendo que este momento é conhecido como uma das etapas do *el boom hispanoamericano*. Este fenômeno literário tornou-se parte integrante da literatura universal, isto é, os europeus leram as obras realizadas na América Latina e reconheceram nestas produções as relações textuais que transcendiam o binômio urbanismo/ rural, metrópole/ colônia, civilização/ barbárie, que nortearam por muito tempo o cenário das análises destes textos literários.

Ángel Rama (1982, p. 237), ao discorrer sobre o *boom* e sobre a sua importância para o mercado editorial, na difusão das obras latino-americanas traduzidas para a América e para a Europa, afirma:

Mais importante foi a atenção concedida às traduções nos Estados Unidos, França, Itália e na Alemanha Federal, o que haveria de constituir um dos capítulos principais do seu sucesso, explicável pela doída consciência de preterição por parte dos centros culturais externos em que vive a América Latina desde sua emancipação. Há aqui dois aspectos diferentes: um atende às razões que conduziram à tradução de narrações latino-americanas a outras línguas, o que não somente tem a ver com a excelência delas ou com sua adaptabilidade a outros mercados, mas, também, com a repentina curiosidade pela região que alimentou centralmente a revolução socialista cubana; outro atende aos efeitos que essa recepção teve no exterior sobre os públicos latino-americanas que viram referendadas suas produções nos principais centros culturais do mundo, fortalecendo o orgulho regional e o nacionalismo em curso durante a década de sessenta, que se caracterizou por uma intensa agitação social¹⁵.

Nessa perspectiva, o fenômeno do *boom* serviu para universalizar a literatura hispano-americana e, a partir de então, essas obras passaram a ter maior reconhecimento internacional. Ressalta-se, entretanto, que este não é um movimento exclusivo da literatura hispano-americana, mas pertence à América Latina em seu conjunto, com o chamado *boom latino-americano*, haja vista a divulgação editorial e a importância de autores, tais como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Clarice Lispector e Jorge Amado, para citar alguns escritores da literatura brasileira, e críticos como Antonio Candido e Alfredo Bosi.

O *boom latino-americano* se desenvolveu e se desenvolve em diferentes fases. Entre os mais destacados autores da primeira fase, figuram os argentinos Jorge Luís Borges,

¹⁵ Más importante fue la atención que en Estados Unidos, Francia, Italia y últimamente en Alemania Federal, se concedió a las traducciones, lo que habría de constituir uno de los capítulos principales de su éxito, explicable dada la dolida conciencia de preterición por parte de los centros culturales externos en que ha vivido América Latina desde su emancipación. Hay aquí dos aspectos diferentes: uno atiende a las razones que condujeron a la traducción de narraciones latinoamericanas a otras lenguas, lo que no sólo tiene que ver con la excelencia de ellas o su adaptabilidad a otros mercados, sino también con la repentina curiosidad por la región que alimentó centralmente la revolución socialista cubana; otro atiende a los efectos que sea recepción en el exterior tuvo sobre los públicos latinoamericanos que vieron refrendadas sus producciones en los principales centros culturales del mundo, fortaleciendo el orgullo regional y el nacionalismo en curso durante la década del sesenta, que se caracterizó por una intensa agitación social.

Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Manuel Puig, dentre outros. Temos os colombianos Gabriel García Márquez, os mexicanos Octavio Paz, Juan Rulfo e Carlos Fuentes, os cubanos Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante, os peruanos Mario Vargas Llosa e José María Arguedas, os uruguaios Juan Carlos Onetti e Mario Benedetti. Além desses, estão o chileno José Donoso, o paraguaio Augusto Roa Bastos, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias e o venezuelano Arturo Úslar Pietri.

A segunda fase do *boom* prossegue com escritores, como a chilena Isabel Allende, o mexicano Jorge Volpi e outros, como Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Luis Sepúlveda, Cristina Peri Rossi etc.

Esses escritores romancistas tiveram que lutar contra os modelos consagrados, dando vida a um novo tipo de romance ou, melhor dizendo, a uma multiplicidade de novos caminhos, do mesmo modo que fizeram, apesar da unidade externa que os agrupou, seus antecessores. Isso foi tão marcante que, se nos referirmos aos escritores da década de 1960, falamos de um “novo romance”, pois, ao fazermos menção aos seus sucessores, é-nos imposto o conceito de uma subsequente renovação.

Cedomil Goic (1988) argumenta que o temor de que a crise da situação narrativa acabaria com o gênero foi desmentido pelas extraordinárias possibilidades imaginativas de sua configuração sobre os sólidos indicadores pronominais que os grandes escritores dessa geração implantaram. Dentre essas novas configurações, ele destaca:

O emprego de novas maneiras de dizer – essencialmente construções imaginárias e não transcrições fiéis –, que incluem elementos paródicos de diversos níveis de linguagem; novas modalidades na apresentação do diálogo e dos monólogos; desenvolvimento de mais ou menos extensos comentários que duplicam, no plano do narrador e dos personagens, o sentido do representado; o uso simples e supostamente sério da liberdade épica do narrador constituem alguns dos novos determinantes de complicação, distorção e liberdade que induziram falar de um neobarroco em relação a estes romancistas (GOIC, 1988, p. 439)¹⁶.

Gabriel García Márquez, um dos autores que faz parte da primeira fase desse fenômeno, tem como uma de suas obras célebres a narrativa mítica, no tempo circular de cem anos, da saga familiar dos Buendía: *Cien años de soledad*, de 1967. Este é um dos romances que melhor representa o êxito editorial da ficção latino-americana, pois foi traduzido para diversos idiomas e obteve grandes tiragens em todos esses países. Também, este é um

¹⁶ El empleo de modos de decir novedosos – esencialmente construcciones imaginarias y fieles transcripciones –, que incluyen elementos paródicos de diversos niveles de lenguaje; nuevas modalidades en la presentación del diálogo y de los monólogos; desarrollo de más o menos extensos comentarios que duplican, en el plano del narrador o de los personajes, el sentido de lo representado; el uso llano y pretendidamente serio de la libertad épica del narrador, constituyen algunos de los nuevos determinantes de complicación, distorsión y libertad que han inducido a hablar de un neobarroco en relación a esta novela.

romance de “alta qualidade estética” que apresenta uma estrutura narrativa que dialoga com as propostas vanguardistas no início do século, como o rompimento da linearidade do enredo e a rica intertextualidade e intratextualidade com outros textos, sendo por esta razão um mosaico narrativo, como afirma Goic (1988, p. 442).

É uma obra que se destaca como texto de excelência no âmbito do realismo mágico, do qual falaremos no próximo tópico, devido a uma espécie de explosão do maravilhoso. O leitor se sente irresistivelmente envolvido em um mundo encantado, porém o mágico serve para ressaltar com maior dureza, por contraste, o desajuste da realidade, a violência do cotidiano.

Para Ángel Rama (2001), García Márquez conta a vida da Colômbia, do seu povo humilde, miserável e esperançoso. E falando ainda do autor colombiano, Rama diz que:

Ninguém penetrou melhor – mas objetivamente – na totalidade da realidade colombiana de nosso tempo, ninguém foi capaz de exibir com maior sutileza o semblante trágico da violência colombiana que semeou o país de milhares de mortos nos últimos dez anos. A pequenez, a fraqueza das criaturas, sua falta de heroísmo proclamado não dissimulam a profundidade veraz; porém, ao mesmo tempo, essas condições estão situadas no próprio centro da sociedade: em seu comportamento vemos a presença sutil, velada, contraditória, até equívoca das grandes forças que estão movendo a história de um determinado tempo (RAMA, 2001, p. 91-92).

Na afirmação do autor, a relevância da obra de García Márquez centra-se na constante retomada e aprofundamento de questões latino-americanas, tais como História e Cultura, justamente quando o autor produz uma literatura que se baseia nas tradições populares e eruditas. O peso da realidade domina e vai muito além da invenção e o processo criativo, fazendo parte de toda a obra desse autor.

Dentre as características que fazem parte da literatura do *boom*, segundo Melo (1998), e que podemos encontrar na obra de García Márquez, *O amor nos tempos do cólera* (1995), temos as seguintes: 1) ênfase em aspectos ambíguos, irracionais e misteriosos da realidade; 2) emprego de elementos com conotação erótica; 3) subversão a toda forma de tabu moral; e 4) distorção do tempo, fugindo da ordem cronológica linear.

A primeira característica diz respeito aos aspectos misteriosos e irracionais da realidade e, muitas vezes, considerando o absurdo como metáfora humana. Um exemplo disso pode ser observado no romance, por ocasião dos 622 casos amorosos que Florentino Ariza teve e registrava em um caderno titulado “*Elas*”, enquanto guardava sua ‘virgindade’ para Fermina Daza. Podemos observar na própria narrativa: “Cinquenta anos mais tarde, quando

Fermina Daza ficou livre de sua sentença sacramental, tinha uns vinte e cinco cadernos com seiscentos e vinte e dois registros de amores continuados...” (MÁRQUEZ, 1995, p. 190)¹⁷.

A segunda se refere aos elementos de conotação erótica. Na trama, esses elementos são encontrados permeando as relações amorosas dos personagens, apresentando-se por meio de linguagem de cunho coloquial, até mesmo natural. Vejamos:

Mal acabava de fazê-lo e ela já o assaltava sem dar tempo de nada, no próprio sofá onde acabava de desnudá-lo, e só de vez em quando na cama. Metia-se debaixo dele, e se apoderava dele todo para ela, encerrada dentro de si mesma, tateando com os olhos fechados em sua absoluta escuridão interior, avançando por aqui, retrocedendo, corrigindo seu rumo invisível, tentando outra via mais intensa, outra forma de andar sem naufragar no alagado de mucilagem que fluía do seu ventre, se perguntando e se respondendo a si mesma com um zumbido de varejeira em seu jargão nativo onde ficava essa alguma coisa nas trevas que só ela conhecia e ansiava só para ela, até que sucumbia sem esperar ninguém, se desbarrancava só em seu abismo com uma explosão jubilosa de vitória total que fazia tremer o mundo. Florentino Ariza ficava exausto, incompleto, flutuando no charco dos suores de ambos, mas com a impressão de não passar de um instrumento de gozo. Dizia: “Você me trata como se eu fosse mais um”. Ela dava uma risada de fêmea livre, e dizia: “Pelo contrário: como se você fosse um a menos” (MÁRQUEZ, 1995, p. 221)¹⁸.

Como podemos ver nessa citação, García Márquez utiliza descrições com riqueza de detalhes e muitos adjetivos de tom erótico para narrar a ação em que Florentino Ariza está na cama com uma mulher. Não só nesse trecho, mas em vários outros momentos podemos perceber essa característica, traço relevante em suas obras.

A terceira subverte, sobretudo, os tabus de caráter religioso e sexual também presentes na obra. O autor, em várias passagens, mostra essa temática através do relacionamento que Florentino tem com suas dezenas de mulheres, pois não mostra nenhuma forma de pudor, tanto no comportamento quanto na linguagem utilizada, como citamos anteriormente. Também se manifesta na relação matrimonial entre Fermina e seu esposo Urbino, quando este a trai com outra mulher e ela percebe a partir do momento em que os hábitos dele mudam quanto à sua religiosidade, como vemos abaixo:

¹⁷ “Cinquenta años más tarde, cuando Fermina Daza quedó libre de su condena sacramental, tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos veintidós registros de amores continuados...” (MÁRQUEZ, 2008, p. 221).

¹⁸ No bien acababa de hacerlo cuando ella lo asaltaba sin darle tiempo de nada, ya fuera en el mismo sofá donde acababa de desnudarlo, y sólo de vez en cuando en la cama. Se le metía debajo, y se apoderaba de todo él para toda ella, encerrada dentro de sí misma, tanteando con los ojos cerrados en su absoluta oscuridad interior, avanzando por aquí, retrocediendo, corrigiendo su rumbo invisible, intentando otra vía más intensa, intentando otra forma de andar sin naufragar en la marisma de mucílago que fluía de su vientre, preguntándose y contestándose a sí misma con un zumbido de moscardón en su jerga nativa dónde estaba ese algo en las tinieblas que sólo ella conocía y ansiaba sólo para ella, hasta que sucumbía sin esperar a nadie, se desbarrancaba sola en su abismo con una explosión jubilosa de victoria total que hacía temblar el mundo. Florentino Ariza se quedaba exausto, incompleto, flotando en el charco de sudores de ambos, pero con la impresión de no ser más que un instrumento de gozo. Decía: “me tratas como si fuera uno más”. Ella soltaba una risa de hembra libre, y decía: “al contrario: como si fueras uno menos!” (MÁRQUEZ, 2008, p. 255-256).

[...] Reparou ao final que o marido não comungara na quinta-feira de Corpus Christi, nem em nenhum domingo nas últimas semanas, nem encontrara tempo para os seus retiros espirituais do ano. Quando ela perguntou a que se deviam essas mudanças insólitas na sua saúde espiritual, recebeu uma resposta confusa (MÁRQUEZ, 1995, p. 296)¹⁹.

Além dos aspectos acima discutidos, ainda podemos mencionar a quarta característica: a fuga do conceito de tempo cronológico linear na obra em questão, em que o tempo é distorcido. O presente se repete ou se parece com o passado durante toda a trama. A história inicia com a morte de Juvenal Urbino, marido de Fermina Daza, e com a visita inesperada de Florentino Ariza à viúva. A partir daí, conta-se a história de como Florentino e Fermina se conheceram, o surgimento da paixão entre os dois, o afastamento de ambos, o casamento de Fermina com Juvenal Urbino e, assim, como um ciclo se fechando, o reencontro dos dois após a morte do marido dela e a reconquista do grande amor de Florentino, como podemos verificar no trecho abaixo:

Florentino Ariza, por outro lado, não deixara de pensar nela um único instante desde que Fermina Daza o rechaçou sem apelação depois de uns amores longos e contrariados, e haviam transcorrido a partir de então cinquenta e um anos, nove meses e quatro dias. Não tivera que manter a conta do esquecimento fazendo uma risca diária nas paredes do calabouço, porque não se havia passado um dia sem que acontecesse alguma coisa que o fizesse lembrar-se dela (MÁRQUEZ, 1995, p. 71)²⁰.

No caso de García Márquez, a ironia e a mitologia popular são características inconfundíveis em seus livros, culminando em um estilo literário particular, norteadado pelo realismo mágico, conceito literário aplicado à literatura latino-americana do século XX. Suas obras se baseiam na realidade de onde vivia na infância e nas histórias contadas por seus familiares, principalmente por seu avô, uma figura determinante no desenvolvimento estilístico do autor. Para explicar seu estilo e sua temática, o autor afirma:

Tive de viver vinte anos e escrever quatro livros que funcionaram como aprendizagem até descobrir que a solução se encontrava na origem do problema: eu tinha de contar a história, simplesmente, como os meus avós a haviam contado, num tom imperturbável, com uma serenidade perante a evidência que não mudava nem mesmo quando o mundo lhes estava a cair em cima e sem duvidar nem por um momento do que estava a dizer, mesmo que fosse o mais fútil ou truculento, como se aquelas duas pessoas de idade tivessem percebido que em literatura nada é mais

¹⁹ [...] Por último cayó en la cuenta de que el esposo no comulgó el jueves de Corpus Christi, ni tampoco en ningún domingo de las últimas semanas, y no encontró tiempo para los retiros espirituales de aquel año. Cuando ella le preguntó a qué se debían esos cambios insólitos en su salud espiritual, recibió una respuesta ofuscada (MÁRQUEZ, 2008, p. 344).

²⁰ Florentino Ariza, en cambio, no había dejado de pensar en ella un solo instante después de que Fermina Daza lo rechazó sin apelación después de unos amores largos y contrariados, y habían transcurrido desde entonces cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días. No había tenido que llevar la cuenta del olvido haciendo una raya diaria en los muros de un calabozo, porque no había pasado un día sin que ocurriera algo que lo hiciera acordarse de ella (MÁRQUEZ, 2008, p. 83).

convicente do que a própria convicção (MÁRQUEZ *apud* VASCONCELOS, 2003).

Uma das razões pelas quais o autor é considerado tão renomado é o fato de ter a habilidade de contar histórias de ficção como se fosse verdade, pois as características do seu estilo único ajudam-no a criar histórias fictícias com tantos detalhes e exageros que parecem verdadeiras, como ocorre no romance *O amor nos tempos do cólera* (1995).

3.2 O realismo mágico

Dentro da perspectiva de se estudar o autor García Márquez e suas obras, não poderíamos deixar de mencionar alguns conceitos que firmam a sua narrativa, dentre elas o realismo mágico, embora não seja este o foco de análise.

O conceito foi lançado em 1925, com o crítico de arte alemão Franz Roth, e era usado para caracterizar a criação pictórica. Entretanto, em meados dos anos 40, ganhou força e foi solidificado com a publicação de diferentes obras na literatura latino-americana de autores, tais como Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez. Estes dois últimos fizeram parte do famoso *boom*, fenômeno do qual falamos anteriormente, pois chamaram a atenção do público mundial e o consolidaram. Conforme discute Melo (1998, p. 37):

Quando concreta e especificamente avaliada, é fácil verificar que essa literatura apreende e representa o real e o imaginário, a verdade e a ficção, a notícia histórica e a vicissitude cotidiana de um continente cuja existência política e social se apresenta em geral mal-amada e pouco conhecida.

O realismo mágico tem como objetivo captar a condição do homem, junto com a essência do mundo americano.

Melo (1998) identifica algumas características do realismo mágico: descrições detalhadas e, muitas vezes, exageradas dos personagens, a natureza/ambiente e a ação, como algo que faz parte da normalidade com a ajuda da imaginação, e imaginação como via indispensável para alcançar a autêntica realidade.

Bellini (1986, p. 527) define o realismo mágico como a renovação da literatura latino-americana e afirma:

O primeiro produto da renovação é, como foi dito, o 'realismo mágico', a busca da própria realidade através da natureza, do mito e da história, para afirmar o selo de originalidade e de unicidade americana no mundo. Não há dúvidas de que no realismo mágico convivem numerosas características do regionalismo, do neorealismo ou do romance de protesto. Percebe-se claramente isto nas obras de

Miguel Ángel Asturias e de Alejo Carpentier, etapas de valor singular no caminho até as formas mais novas da experimentação narrativa hispanoamericana, porém expressões próprias de uma ‘novidade’ única²¹.

É importante fazer uma observação sobre o conceito de realismo mágico, que apresenta outras versões, como o realismo maravilhoso, de autores como Irlemar Chiampi (1980). Ela defende o realismo maravilhoso como: “um termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literário em geral” (CHIAMPI, p. 50, 1980).

Chiampi (1980) dá uma definição lexical do que seria o maravilhoso com base na contradição com o natural: é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa do curso habitual das coisas e do humano. Para a autora: “o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas” (p. 48).

Distintos estudos sobre crítica literária, como, por exemplo, da autora Chiampi (1980) e de autores como Auerbach (1976) e Candido (2006), têm contribuído para uma melhor compreensão das diferentes abordagens sobre conceitos literários. De certa maneira, esses estudos revelam e descrevem os variados recursos linguísticos utilizados pelos autores, com o propósito de desvendar a riqueza artística de diferentes obras. Levando-se em consideração a relevância desses estudos, podemos perceber uma riqueza singular desse conceito literário na literatura contemporânea.

É importante destacar, ainda, que o termo maravilhoso, utilizado pela autora, não deve ser restrito à acepção de “belo”, pois também a maldade, a violência, “a deformação dos valores e o exercício tirânico do poder integram a noção dos prodígios americanos” (CHIAMPI, 1980, p. 38).

Chiampi (1980), em sua pesquisa, trata de discriminar e catalogar as tendências desse conceito de renovação ficcional que surgiu entre 1940 e 1955. Segundo ela,

[...] o realismo veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática do novo romance e a necessidade de explicar a passagem estética realista-naturalista para a nova visão (mágica) da realidade (CHIAMPI, 1980, p. 19).

É importante conhecermos como alguns autores abordam esse conceito, mas aqui utilizaremos a definição dada ao realismo mágico, por ser o termo utilizado por García

²¹ El primer producto de la renovación es, como se ha dicho, el ‘realismo mágico’, la búsqueda de la realidad propia a través de la naturaleza, el mito y la historia, para afirmar el sello de la originalidad y de la unicidad americana en el mundo. No cabe duda de que en el realismo mágico conviven numerosas características del regionalismo, del neorealismo o de la novela de protesta. Se percibe esto claramente en las obras de Miguel Ángel Asturias y de Alejo Carpentier, etapas de singular valor en el camino hacia las formas más nuevas de la experimentación narrativa hispanoamericana, pero expresiones ellas mismas de una ‘novedad’ irreplicable.

Márquez para definir traços das suas narrativas. Este aparece no romance em questão, de García Márquez, bem como em várias outras obras do autor, como em *Cem anos de solidão* e *O outono do Patriarca*. Em seu livro *Cheiro da Goiaba* (1982, p. 38-39), em que conversa com seu amigo Plinio Apuleyo Mendoza sobre sua vida e obra, García Márquez diz que todo bom romance é uma transposição poética da realidade:

Acho que um romance é uma representação cifrada da realidade, uma espécie de adivinhação do mundo. A realidade que se maneja num romance é diferente da realidade da vida, embora se apoie nela. Como acontece nos sonhos.

Esse tratamento da realidade em seus livros, como os citados acima, recebeu o nome de realismo mágico. Quando questionado por seu amigo Apuleyo Mendoza sobre o reconhecimento da magia nas suas histórias por seus leitores europeus, García Márquez disse que estes não viam a realidade que inspirava essa magia e completa:

Certamente porque seu racionalismo os impede de ver que a realidade não termina no preço dos tomates ou dos ovos. A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. A esse respeito costumo sempre citar o explorador norte-americano F. W. Up de Graff, que no final do século passado fez uma viagem incrível pelo mundo amazônico, onde viu, entre outras coisas, um arroio de água fervente e um lugar onde a voz humana provocava chuvas torrenciais (MÁRQUEZ, 1982, p. 39).

Foi através das histórias lidas nos jornais, ditas pelos amigos que o autor não contou nada que não parecesse com a vida que eles vivem, ou seja, com a vida cotidiana vivida por ele na América Latina.

Exemplos de características do realismo mágico encontram-se em passagens em que o irreal ou estranho é tido como algo comum ou do cotidiano, sendo percebidos pelos personagens como parte da normalidade. Vejamos algumas manifestações dessas características em *O amor nos tempos do cólera* (1995): as ventanias que arrastam pelos céus casas e crianças; o contágio de Florentino Ariza por Euclides com suas fabulações de três séculos de crenças populares; o presente que Fermina Daza ganha, uma boneca negra que crescia de noite, apavorando-a.

O uso do cômico também ganha destaque no romance como, por exemplo, quando o Doutor Juvenal Urbino ensina o seu papagaio a falar francês fluente além de outros idiomas:

Era um louro depenado e maníaco, que não falava quando lhe pediam e sim quando menos se esperava, mas então o fazia com uma clareza e um uso de razão que não eram muito comuns nos seres humanos. Tinha sido amestrado pelo doutor Urbino em pessoa, o que lhe valera privilégios que ninguém jamais teve na família, nem mesmo os filhos quando eram pequenos.

Estava na casa há mais de vinte anos e ninguém sabia quanto teria vivido antes. Todas as tardes depois da sesta, o doutor Urbino se sentava com ele na varanda do quintal, que era o lugar mais fresco da casa, e tinha apelado para os recursos mais árduos de sua paixão pedagógica até que o louro aprendeu a falar francês feito um acadêmico. Depois, por puro vício da virtude, ensinou-lhe o acompanhamento da missa em latim e alguns trechos escolhidos do Evangelho segundo São Mateus, e tentou sem êxito inculcar-lhe uma noção mecânica das quatro operações aritméticas (MÁRQUEZ, 1995, p. 30-31)²².

Podemos perceber o uso do mágico, quando o louro aprende a falar francês e a acompanhar a celebração da missa, pois isso na vida real seria impossível. Segundo Márquez (*apud* MCGUIRK; CARDWELL, s/d, p. 45), o realismo mágico expande a categoria do real de modo a encontrar mito, magia e outros fenômenos extraordinários da natureza ou experiências que o realismo europeu excluiu.

A construção desse novo realismo latino-americano, segundo Chiampi, não pode ser excluída da linguagem narrativa, uma vez que o narrador, o narratário e o contexto cultural estão associados. Os personagens literários são espelhos da sociedade, pois evidenciam suas deformidades, seus paradoxos e absurdos. Na visão da autora:

Carpentier tem se referido constantemente à missão literária de construir um sistema de referências sgnificas para incorporar à cultura universal tudo o que na América permanece inominado:
[...] Nós, romancistas latino-americanos, temos que nomear tudo – tudo o que nos define, envolve e circunda – tudo o que opera com energia de contexto – para situá-lo no universal (CHIAMPI, 1980, p. 46)²³.

Como podemos ver, Chiampi diz que os personagens sempre trazem algo da realidade, da sociedade a qual pertence. Nos romances latino-americanos, que contém esses elementos do realismo mágico, percebe-se o contexto, como parte de um universo e de suas características.

Márquez, na sua trajetória literária latino-americana, busca distintas formas de narrar. Conforme Melo (1998), *O Amor nos Tempos do Cólera* é o seu romance mais poético, assim como, *O outono do patriarca* (1975) é o mais literário, *O General e seu labirinto*

²² Era un loro desplumado y maniático, que no hablaba cuando se lo pedían sino en las ocasiones menos pensadas, pero entonces lo hacía con una claridad y un uso de razón que no eran muy comunes en los seres humanos. Había sido amaestrado por el doctor Urbino en persona, y eso le había valido privilegios que nadie tuvo nunca en la familia, ni siquiera los hijos cuando eran niños.

Estaba en la casa desde hacía más de veinte años, y nadie supo cuántos había vivido antes. Todas las tardes después de la siesta, el doctor Urbino se sentaba con él en la terraza del patio, que era el lugar más fresco de la casa, y había apelado a los recursos más arduos de su pasión pedagógica, hasta que el loro aprendió a hablar el francés como un académico. Después, por puro vicio de la virtud, le enseñó el acompañamiento de la misa en latín y algunos trozos escogidos del Evangelio según San Mateo, y trató sin fortuna de inculcarle una noción mecánica de las cuatro operaciones aritméticas (MÁRQUEZ, 2008, p. 36).

²³ [...] Nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto – para situarlo en lo universal.

(1989) é a ficção mais histórica, *Cem anos de Solidão* (1967) seu romance mais mítico. O autor afirma que:

A ideia que me ocorre para genericamente caracterizar o estilo de Gabriel García Márquez, sendo talvez pouco ortodoxa, nada deve às percepções e ao convênio da mais corrente terminologia literária: a energia. Entendo pelo termo ‘energia’, aplicado aqui à literatura, a constante mobilização de todos os recursos de euforia verbal, que neste caso se traduz numa prosa velocíssima, caudalosa, pejada de imagens e magias, dotada de um ritmo frásico próximo da vertigem (MELO, 1998, p. 44).

Além da narrativa, a linguagem, assim como a técnica, para o autor, são instrumentos determinados pelo tema de um livro, ou seja, de acordo com o livro a linguagem sofre mudanças. Como exemplo, ele cita a linguagem utilizada no romance *Ninguém escreve ao coronel* e no *Os funerais da Mamãe Grande*, que é concisa, sóbria, dominada por uma preocupação de eficácia, tirada do jornalismo. Em *Cem anos de solidão*, precisava de uma linguagem rica para se ocupar dessa outra realidade, que convencionamos chamar mítica ou mágica.

As temáticas compartilhadas pelos autores que pertencem ao realismo mágico, como já citamos anteriormente, apresentam uma narrativa de representação da sociedade, da época, do espaço e do momento histórico em que foram criadas. A América Latina torna-se o pano de fundo das diversas obras, pois algumas fontes de identificação de seu contexto estão presentes no momento da criação como sendo essenciais no processo de leitura, levando-se em conta que o autor escreve para o leitor para que este se identifique no texto. Afinal, “a literatura é um produto histórico-social, e esta forma de arte verbal, não deixa de inserir em seu signo poético, o seu contexto de produção e de cultura” (FERREIRA, 2005, p.88). Como reforçam Wellek e Warren:

A literatura tem uma função social – ou utilidade –, que não pode ser puramente individual. Assim, uma grande maioria das questões suscitadas pelo estudo da literatura são, pelo menos em última análise ou implicitamente, questões sociais: relativas à tradição e à convenção, às normas e aos gêneros, a símbolos e a mitos (WELLEK; WARREN apud FERREIRA, 2005, p. 89).

Miguel Ángel Asturias, que foi um dos escritores do realismo mágico, também abordou em seus romances a temática da liberdade, dos acontecimentos a sua volta, ou seja, da realidade onde vivia.

Asturias declarou abertamente que o escritor latino-americano se encontra sobrecarregado até tal ponto pelos acontecimentos a sua volta que, por mais que quisesse se trancar em uma torre de marfim, o impediria a tremenda realidade do mundo americano, seus problemas sem resolver. Daí a queixa que não atenua o realismo mágico, a rebeldia contra as formas escravistas da vida imposta pelas oligarquias cruéis. A magia dos supostos “trópicos felizes” contrasta rudemente,

destacando-o, com o panorama da miséria humana, do homem continuamente aborrecido, ultrajado (BELLINI, 1986, p. 528)²⁴.

A literatura é, neste sentido, o campo poético que permite representações e reconhecimento de identidades nacionais, no caso aqui abordado, latino-americana, não sendo necessária a obrigatoriedade de representá-la, mas a literatura não deixa de lidar com informações sobre o seu contexto seja ele cultural, social e/ou político.

3.3A transculturação narrativa

Ferreira (2005), considerando os estudos do crítico uruguaio Ángel Rama, afirma que a importância da obra de Márquez centra-se no aprofundamento de questões latino-americanas, tais como História e Cultura. Nessa perspectiva, uma das categorizações estético-ideológicas de grande parte de suas obras ocorre em núcleos narrativos que contemplam a transculturação.

Entende-se por transculturação, termo proposto pelo antropólogo Fernando Ortiz (1940, p. 96), publicado, primeiramente, em 1940, como um conceito pertinente ao campo etnográfico. Para ele, entende-se ainda que esse vocábulo expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a voz anglo-americana aculturação, mas sim que o processo implica também, necessariamente, a perda ou o desarraigo de uma cultura precedente, o que se poderia denominar uma parcial desculturação e, além disso, significa a criação de novos fenômenos culturais que puderam ser denominados de neoculturação²⁵.

A princípio, segundo Ortiz (1940), esse conceito foi indispensável para compreender a história de Cuba e, por análogas razões, foi muito além da análise sociológica da realidade estudada. Tomou proporções continentais e abarcou não só a história, mas também a compreensão da temática literária da América Latina em geral.

²⁴ Asturias ha declarado sin ambages que el escritor latinoamericano se encuentra invadido hasta el punto por los acontecimientos de su entorno que, aunque quisiese encerrarse en una torre de marfil, se lo impediría la tremenda realidad del mundo americano, sus problemas sin resolver, De ahí la denuncia que no atenúa el realismo mágico, la rebeldía contra las formas esclavistas de vida impuesta por oligarquías crueles. La magia de los supuestos “trópicos felices” contrasta rudamente, subrayándolo, con el panorama de la miseria humana, del hombre continuamente vejado, ultrajado.

²⁵ O conceito de transculturação foi traduzido da obra *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz, 1940, p. 96.

Ángel Rama (1975), em seu artigo *Transculturación na narrativa Latino-Americana*, aplica o termo transculturação ao campo da cultura literária com o fim de neutralizar os efeitos nocivos ou alienantes causados pela modernização. Desse modo, Rama pode vislumbrar que o processo transculturador no que tange a literatura se compunha através de algumas etapas: uma parcial desculturação, aplicável tanto à cultura como ao exercício literário, ocorrida em diversos graus e capaz de afetar várias zonas; a incorporação de elementos próprios da cultura estrangeira; e, finalmente, o intento de recompor os elementos de ambas as culturas em uma nova concepção da mesma.

A transculturação narrativa latino-americana mostra-se como proposta estética de Ángel Rama em meados da segunda metade do século XX. É um modo de Rama tentar entender a produção literário-cultural da América Latina. Sobre esta nova abordagem no estilo de escrita, que mantém em sua origem muitas das realizações da narrativa regionalista e socialista que iniciaram o século XX, Rama (2001, p. 217) acredita que o conceito de transculturação:

Nasce de uma dupla comprovação: registra em sua cultura presente – já transculturada – um conjunto de valores idiossincráticos que é possível reencontrar, quando se remonta a datas tardias, dentro de sua história; corrobora simultaneamente em seu seio a existência de uma energia criadora que atua com desenvoltura tanto sobre a sua herança particular como sobre as incidências provenientes do exterior, e nessa capacidade para uma elaboração original, mesmo nas difíceis situações a que tem sido submetida historicamente, encontra uma prova da existência de uma sociedade específica, viva, criadora, diferente, que estimula, mais que nas cidades estritamente associadas às pulsões universais, nas camadas recônditas das regiões internas.

Para o autor, a transculturação significa o registro e a existência de uma dada sociedade, daquilo que a move, sustenta-a, modifica-a e a completa, ou seja, sua história, sendo ela no presente ou no resgate do passado.

Ferreira (2005), no seu estudo sobre a narrativa transcultural de *O amor nos tempos do cólera*, relata a relevância da obra de Márquez para o aprofundamento das questões latino-americanas, no que diz respeito às tradições populares e eruditas. A autora utiliza o termo de Ortiz chamado de transculturação que se refere, na sua visão, aos “tratamentos estilísticos que procuram trabalhar elementos da realidade espacial e cultural em vários aspectos” (p. 91), e mostra como esse termo é abordado no romance, tendo como base teórica os estudos de Rama.

Servindo-se dos direcionamentos oferecidos pelas produções literárias anteriores da primeira metade do século XX, tais como a interiorização das personagens, o enredo que não pertence a uma ordem linear e o tempo que é mais psíquico que cronológico, Ferreira

(2005) acredita que o gênero romance, mais uma vez, renova-se e propicia um aspecto diferente de focalizar e refletir sobre as temáticas possíveis na narrativa.

Segundo a autora, alguns fatos que ocorrem no contexto sociocultural em que os personagens vivem os influenciam diretamente, como pensamentos, sentimentos e ações dos mesmos. Em *O amor nos tempos do cólera*, por exemplo, observamos a influência do contexto social e político de um momento histórico na América Latina: ditaduras, guerras civis, a própria doença do cólera, que dá o título ao livro, grandes latifundiários e conflitos sócio-políticos, temática forte nas obras do autor. Como o próprio autor discute: “é muito difícil encontrar nos meus romances algo que não tenha uma ligação com a realidade” (MÁRQUEZ *apud* QUINTERO, 1998, s/p)²⁶.

No romance encontramos algumas passagens que relatam a presença dessa realidade na ficção, como por exemplo: o caso da desilusão de Juvenal Urbino frente à doença que assolava a população em pleno século XX, o cólera. Vejamos o trecho abaixo:

O cólera se transformou em obsessão. Não sabia a respeito mais do que aprendera na rotina de algum curso marginal, e lhe parecera inverossímil que há apenas trinta anos tivesse causado na França, inclusive em Paris, mais de cento e quarenta mil mortes. Mas depois da morte do pai aprendeu tudo que se podia aprender sobre as diversas formas do cólera, quase como uma penitência para dar descanso à sua memória, e foi aluno do epidemiólogo mais destacado do seu tempo e criador dos cordões sanitários, o professor Adrien Proust, pai do grande romancista. De modo que quando voltou à sua terra e sentiu vinda do mar a pestilência do mercado, e viu os ratos nos esgotos expostos e os meninos se revolvendo nus nas poças das ruas, não só compreendeu que a desgraça tivesse acontecido como teve a certeza de que repetiria a qualquer momento (MÁRQUEZ, 1995, p. 144)²⁷.

Aqui vemos o relato da vida de Juvenal Urbino como médico, de sua obsessão pela doença do cólera, por essa ter sido a causa da morte do pai e, conseqüentemente, por ter abraçado essa causa em favor daqueles que passariam pelo mesmo sofrimento na sua cidade natal.

Outro exemplo em que podemos perceber essa mescla da realidade com a ficção eram as informações que Florentino Ariza lia na literatura folhetinesca da época sobre um

²⁶ Es muy difícil encontrar en mis novelas algo que no tenga un anclaje en la realidad (MÁRQUEZ *apud* QUINTERO, 1998, s/p).

²⁷ El cólera se le convirtió en una obsesión. No sabía de él mucho más de lo aprendido de rutina en algún curso marginal, y le había parecido inverosímil que sólo treinta años antes hubiera causado en Francia, inclusive en París, más de ciento cuarenta mil muertos. Pero después de la muerte de su padre aprendió todo cuanto se podía aprender sobre las diversas formas del cólera, casi como una penitencia para apaciguar su memoria, y fue alumno del epidemiólogo más destacado de su tiempo y creador de los cordones sanitarios, el profesor Adrien Proust, padre del grande novelista. De modo que cuando volvió a su tierra y sintió desde el mar la pestilencia del mercado, y vio las ratas en los albañales y los niños revolcándose desnudos en los charcos de las calles, no sólo comprendió que la desgracia hubiera ocurrido, sino que tuvo la certeza de que iba a repetirse en cualquier momento (MÁRQUEZ, 2008, p. 167-168).

tesouro perdido, o qual ele queria achar para dar de presente a sua amada, Fermina Daza. Como descreve o trecho a seguir:

Florentino Ariza, com seu jeito silencioso e escorregadiço, ganhou também o apreço do dono, e na época mais árdua de seus quebrantos costumava se trancar para ler versos e folhetins lacrimosos nos quatinhos sufocantes, e seus sonhos deixavam ninhos de escuras andorinhas nos balcões e rumores de beijos e bater de asas nos marasmos da sesta. Ao entardecer, quando baixava o calor, era impossível não escutar as conversações dos homens que vinham buscar um desafogo para o dia num amor apressado. [...] Foi assim também que se inteirou de que a quatro léguas marítimas ao norte do arquipélago de Sotavento jazia afundado desde o século XVIII um galeão espanhol carregado com mais de quinhentos bilhões de pesos em ouro puro e pedras preciosas. O relato o assombrou, mas não voltou a pensar nele até uns meses depois, quando a sua loucura de amor lhe alvoroçou as ânsias de resgatar a fortuna submersa para que Fermina Daza se banhasse em tanques de ouro (MÁRQUEZ, 1995, p. 85)²⁸.

Nesse trecho, Márquez relata como era o dia a dia de Florentino no telégrafo, seu lugar de trabalho, a sua relação com o dono e o que ele costumava fazer no intervalo do almoço. A vontade de resgatar esse tesouro surgiu do que ouvia entre os clientes da loja e até uma forma de conquistar o amor de Fermina novamente.

Ainda conforme Ferreira (2005), os próprios personagens de Márquez apresentam uma linearidade que transcorre durante mais de cinquenta anos de história através da estrutura narrativa disposta *in media res*, em que o leitor conhece o seu tempo presente primeiramente através do final do romance e de algumas revelações sobre o que vai acontecer. Em seguida, faz recuos ao passado, em que o narrador conta como toda a história começou, para assim relatar o desfecho, como se houvesse um ciclo. Nesse sentido, o tempo não apresenta uma cronologia regular, sendo mais de caráter psicológico, mas tem uma lógica particular, pois o tempo se apresenta através dos fatos vivenciados pelos protagonistas.

Ferreira, ainda discutindo a narrativa de Gabriel García Márquez, afirma que ele é um dos autores que melhor trabalha a verossimilhança aliada à realidade americana transcultural. Reforça, portanto, que:

²⁸ Florentino Ariza, con ser tan callado y escurridizo, se ganó también el aprecio del dueño, y en la época más ardua de sus quebrantos solía encerrarse a leer versos y folletines de lágrimas en los cuartitos sofocantes, y sus ensueños dejaban nidos de oscuras golondrinas en los balcones y rumores de besos y batir de alas en los marasmos de la siesta. Al atardecer, cuando bajaba el calor, era imposible no escuchar las conversaciones de los hombres que venían a desahogarse de la jornada con un amor de prisa. Así se enteraba Florentino Ariza de muchas infidencias y aun de algunos secretos de estado que los clientes importantes y aun las autoridades locales les confiaban a sus amantes efímeras sin cuidarse de que no los oyeran en los cuartos vecinos. Fue también así como se enteró de que a cuatro leguas marinas al norte de Sotavento yacía hundido desde el siglo xvi un galeón español cargado con más de quinientos mil millones de pesos en oro puro y piedras preciosas. El relato lo asombró, pero no volvió a pensar en él hasta unos meses después, cuando su locura de amor le alborotó las ansias de rescatar la fortuna sumergida para que Fermina Daza se bañara en estanques de oro (MÁRQUEZ, 2008, 98-99).

É um dos autores que melhor trabalha estas categorias estéticas e temáticas, exercendo no panorama das letras hispanoamericanas, uma rica produção literária sendo, também, um dos narradores mais populares da América Latina por recriar, em seu texto, muitas das fábulas já existentes no continente. Refletindo sobre isto, o autor é um dos que melhor simbolizam o surgimento de um sistema literário hispanoamericano consolidado, também na visão nacional dialogando com a universal (FERREIRA, 2005, p. 97-98).

3.4A obra literária *O amor nos tempos do cólera*

A trama do romance se passa no final do século XIX, em Cartagena das Índias, e conta a história de um homem, Florentino Ariza, que se apaixona perdidamente por uma mulher, Fermina Daza, que corresponde a esse amor. Quando o pai da personagem descobre o romance, os dois são obrigados a se afastar, mas continuam se comunicando por cartas sem que ele tenha conhecimento. Depois de algum tempo, ela retorna à cidade e não demonstra mais interesse por Florentino, casando-se com um médico renomado da região. Então, o personagem passa a acompanhar sua vida durante os próximos cinquenta anos, sonhando com o momento em que ficarão juntos.

Como citamos anteriormente, o autor utiliza em seus romances uma linguagem de acordo com a temática da narrativa e, nesse romance em particular, a linguagem é *estándar* nos seus registros culto e coloquial. Esses registros de linguagem aparecem na obra, não obrigatoriamente separados, mas misturados. O registro coloquial e até chulo é representado por palavras e expressões mais do uso do cotidiano, na maioria das vezes, e é identificado quando Florentino está dialogando com as mulheres com as quais se relaciona.

Já o registro *estándar* culto se encontra mais precisamente nas falas do médico Juvenal Urbino com a família e seus pacientes, nas de Florentino Ariza quando está no trabalho. Porém, podemos encontrar até nestes exemplos uma mescla desses registros, sutilmente trabalhados na escrita singular de García Márquez. Como vemos abaixo, o primeiro trecho refere-se a uma passagem identificada com a linguagem *estándar* culta e, no segundo, com a coloquial/chula:

Pouco depois, derretendo-se de calor junto a ela na carruagem fechada, não aguentou mais a inclemência da realidade que se metia aos borbotões pelo postigo. O mar parecia cinza, os antigos palácios de marqueses estavam a ponto de sucumbir à proliferação dos mendigos, e era impossível encontrar fragrância ardente de jasmim por trás das emanações mortais dos esgotos abertos (MÁRQUEZ, 1995, p. 135)²⁹.

²⁹ Poco después, ahogándose de calor junto a ella en el coche cerrado, no pudo soportar más la inclemencia de la realidad que se metía a borbotones por la ventanilla. El mar parecía de ceniza, los antiguos palacios de

A viúva de Nazaret nunca faltou aos encontros ocasionais com Florentino Ariza, nem nos seus tempos mais atarefados, e nunca teve pretensões a amar e ser amada, embora sempre nutrisse a esperança de encontrar algo que fosse como o amor, mas sem os problemas do amor. [...] Ele se empenhou a fundo em ensinar a ela todas as safadezas que tinha visto outros fazerem pelos buracos nas paredes do hotel suspeito, assim como as fórmulas teóricas apregoadas por Lotário Thugut em suas noites de farra. Incitou-a a se deixar ver enquanto faziam o amor, a trocar a posição convencional do missionário pela da bicicleta de mar, ou do frango assado, ou do anjo esquartejado, e estiveram a pique de acabar com a vida ao se arrebentarem os punhos quando procuravam inventar algo diferente numa rede. [...] Nunca entendeu os encantos da serenidade na cama, nem teve um instante de inspiração, e seus orgasmos eram inoportunos e epidérmicos: uma trepada triste. [...] Muitas vezes disse a ele:

— Adoro você porque você me tornou puta. (MÁRQUEZ, 1995, p. 188)³⁰.

Essas duas citações, apresentando os registros de linguagem acima citados, são cheias de riqueza e versatilidade e encontram-se mescladas durante toda a obra de Márquez. Esta é narrada num esquema complexo, verossímil e esperançoso de um mundo que se assemelha, mais do que imaginamos, ao mundo em que vivemos.

Percebemos o pouco uso que o autor faz dos diálogos em suas narrativas, pois, para ele, o diálogo em língua castelhana acaba por ser falso, havendo uma grande diferença entre o diálogo falado e o escrito. “Um diálogo em castelhano que é bom na vida real não é necessariamente bom nos romances. Por isso o trabalho tão pouco” (MÁRQUEZ, 1982, p. 36).

Além do traço particular da linguagem, outro traço marcante no estilo do autor é a construção das personagens. Elas parecem tão vivas e verdadeiras que o leitor pode reconhecer nelas características que eles próprios têm. O amor, um dos temas universais e muito difundido nos textos literários, está presente nessa caracterização, na relação e no comportamento dos personagens na obra, tornando a história verossímil:

— O senhor falou com ela? — perguntou.

— Isso não lhe diz respeito — disse Lorenzo Daza.

— Estou perguntando — disse Florentino Ariza — porque me parece que quem tem que decidir é ela.

marqueses estaban a punto de sucumbir a la proliferación de los mendigos, y era imposible encontrar la fragancia ardiente de los jazmines detrás de los sahumeros de muerte de los albañales abiertos (MÁRQUEZ, 2008, p.157).

³⁰ La viuda de Nazaret no faltó nunca a las citas ocasionales de Florentino Ariza, ni aun en sus tiempos más atareados, y siempre fue sin pretensiones de amar ni ser amada, aunque siempre con la esperanza de encontrar algo que fuera como el amor, pero sin los problemas del amor. [...] Él puso todo su empeño en enseñarle las trapisondas que había visto hacer a otros por los agujeros del hotel de paso, así como las fórmulas teóricas pregonadas por Lotario Thugut en sus noches de juerga. La incitó a dejarse ver mientras hacían el amor, a cambiar la posición convencional del misionero por la de la bicicleta de mar, o del pollo a la parrilla, o del ángel descuartizado, y estuvieron a punto de romperse la vida al reventarse los hicos cuando trataban de inventar algo distinto en una hamaca. [...] Nunca entendió los encantos de la serenidad en la cama, ni tuvo un instante de inspiración, y sus orgasmos eran inoportunos y epidérmicos: un polvo triste. [...] Muchas veces se lo dijo: —Te adoro porque me volviste puta (MÁRQUEZ, 2008, p. 219-220).

— Nada disso — disse Lorenzo Daza: — é assunto de homens e se resolve entre homens.

O tom se tornara ameaçador, e um freguês numa mesa próxima se voltou para olhá-los. Florentino Ariza falou com a voz tênue mas com a resolução mais imperiosa de que foi capaz:

— De todas as maneiras — disse — não posso responder nada sem saber o que ela pensa. Seria uma traição.

Então Lorenzo Daza se encostou brusco no assento com as pálpebras avermelhadas e úmidas, seu olho esquerdo girou na órbita e ficou torcido para fora. Também baixou a voz.

— Não me obrigue a lhe dar um tiro — disse.

Florentino Ariza sentiu as tripas se encherem de uma espuma fria. Mas sua voz não tremeu, porque também ele se sentiu iluminado pelo Espírito Santo.

— Dê o tiro — disse, com a mão no peito. — Não há maior glória do que morrer por amor (MÁRQUEZ, 1995, p. 106-107)³¹.

O trecho do romance acima relata o momento em que Lorenzo Daza, pai de Fermina, proíbe o romance dela com Florentino e este o enfrenta. O amor, tema central que envolve o triângulo amoroso da obra, faz com que Florentino possua coragem de superar todas as barreiras e até morrer por amor, para lutar por sua grande paixão.

Tseng (2008), em seu estudo que investiga as relações amorosas no romance *O amor nos tempos do cólera*, relata que García Márquez criou parte da história dessa obra a partir de fatos contados pelos próprios pais do autor sobre as idas e vindas do amor do casal:

Aquela história realmente surgiu de duas fontes que chegaram juntas. Uma delas era a história de amor dos meus pais, que era idêntica a de Fermina Daza e Florentino Ariza na juventude. Meu pai era operador de telégrafo em Aracataca (Colômbia). Ele tocava violino. [Minha mãe] Ela era a filha mais bonita de uma família rica. O pai dela foi contra o romance porque o rapaz era pobre e não tinha uma profissão renomada. Toda aquela parte da história era dos meus pais. [...] Quando ela foi para a escola, as cartas, os poemas, as serenatas de violino, sua viagem ao interior quando seu pai a obrigou esquecer aquele rapaz, a maneira como se comunicavam por telegrama, tudo foi igual. E quando ela volta para casa, todo mundo pensa que ela esqueceu ele. Isso também. Foi exatamente a maneira como meus pais me contaram. A única diferença é que eles se casam (MÁRQUEZ *apud* TSENG, 2008, p. 24)³².

³¹ — ¿Usted habló con ella? — preguntó.

— Eso no le incumbe a usted — dijo Lorenzo Daza.

— Se lo pregunto — dijo Florentino Ariza— porque me parece que la que tiene que decidir es ella.

— Nada de eso — dijo Lorenzo Daza— esto es un asunto de hombres y se arregla entre hombres.

El tono se había vuelto amenazante, y un cliente de una mesa cercana se volvió a mirarlos. Florentino Ariza habló con la voz más tenue pero con la resolución más imperiosa de que fue capaz:

— De todos modos — dijo— no puedo contestar nada sin saber qué piensa ella. Sería una traición. Entonces Lorenzo Daza se echó hacia atrás en el asiento con los párpados enrojecidos y húmedos, y el ojo izquierdo giró en su órbita y quedó torcido hacia fuera. También bajó la voz.

— No me fuerce a pegarle un tiro — dijo.

Florentino Ariza sintió que las tripas se le llenaron de una espuma fría. Pero la voz no le tembló, porque también él se sintió iluminado por el Espíritu Santo. — Péguemelo — dijo, con la mano en el pecho — No hay mayor gloria que morir por amor (MÁRQUEZ, 2008, p. 124).

³² Aquella historia realmente surgió de dos fuentes que llegaron juntos. Una de ellas era la historia de amor de mis padres, que era idêntica a la historia amorosa Fermina Daza y Florentino Ariza en su juventud. Mi padre era operador de telégrafo de Aracataca (Colombia). Él tocaba el violín. [MI madre] Ella era la niña bonita de una familia adinerada. El padre de ella se opuso porque el muchacho era pobre y liberal. Toda aquella parte de la historia era de mis padres. [...] Cuando ella fue a la escuela, las cartas, los poemas, las serenatas de violín, su

Como podemos ver, o próprio autor admite relação entre fatos de sua vida e situações do romance. A sua história e a da sua família estão indelevelmente inscritas nos seus romances através das mágoas, das saudades, das incertezas, da solidão de uma casa imensa. Foi assim que ele recordou sempre o lugar da infância. O que salta imediatamente aos olhos é que, ao contar a sua própria história, o autor não se afasta do universo mítico das suas obras e, ao contrário, entrelaça ambos numa trama tão fechada que se torna impossível separar a realidade da ficção.

viaje al interior cuando su padre trató de hacerla olvidar de aquel muchacho, la manera en que se comunicaban por telegrama, todo es auténtico. Y cuando ella regresa, todo el mundo piensa que se ha olvidado de él. Eso también. Es exactamente la manera en que mis padres lo contaron. La única diferencia es que ellos se casan.

4. A TRADUÇÃO DO ESPAÇO DE *O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA* PARA O CONTEXTO DO CINEMA

Este romance de García Márquez foi adaptado para o cinema, ficando conhecido internacionalmente em 2007, quando a produtora norte-americana Stone Village Pictures comprou os direitos para produzir o filme, *O amor nos tempos do cólera*. A produtora escolheu o diretor Mike Newell para dirigir um roteiro adaptado por Ronald Harwood e contou ainda com a parceria do autor García Márquez na adaptação do roteiro. As filmagens iniciaram-se na cidade de Cartagena das Índias, Colômbia, cidade onde o escritor passou sua adolescência. Participaram do elenco do filme os atores Javier Bardem (Florentino Ariza), Giovanna Mezzogiorno (Fermina Daza), Benjamin Bratt (Dr. Juvenal Urbino), John Leguizamo (Lorenzo Daza) e Fernanda Montenegro (Transito Ariza).

Mike Newell trabalha como diretor de cinema, embora tenha feito vários filmes para a televisão inglesa. Seu primeiro filme foi *O homem da máscara de ferro*, de 1977. Além de *O amor nos tempos do cólera* (2007), Newell já dirigiu outros filmes adaptados de obras literárias como *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2005) e de vídeo games como *Príncipe da Pérsia: As areias do tempo* (2010).

Em uma entrevista de Newell sobre a adaptação da obra de García Márquez, ele fala que, assim que leu o romance, soube que iria adaptá-lo para o cinema e que precisou ainda realizar várias outras leituras, pois se deu conta de que, na sua primeira leitura, ele deixara passar muitos detalhes. Foi isso que mais o cativou na obra de García Márquez. Ele diz: “Me atraiu como uma mariposa é atraída pelo fogo”³³.

Os responsáveis pela tradução da obra para o cinema, dentre eles Newell, tiveram que enfrentar o que costuma ser um dos aspectos mais difíceis e controversos desse processo, ou seja, como lidar com a representação para o cinema de tudo o que está relacionado ao espaço, ao enredo e à ação das personagens e sua intimidade (pensamentos, fluxos de consciência, monólogos interiores etc).

Segundo Harwood (2007, p. 2), um dos maiores problemas enfrentados na adaptação do roteiro foram as viagens interiorizadas das personagens e a história que engloba muitos anos, contada de forma pouco convencional.

³³ Entrevista vista em <<http://www.youtube.com/watch?v=QCvv0PfMabw>>, com duração de 1min9s.

Newell considera que a adaptação foi bem sucedida e atribui esse sucesso a dois aspectos: ao profissionalismo de Harwood, pois o acha um excelente escritor, e à tentativa de seguir o desenvolvimento da narrativa que autor propõe em sua obra, embora este relate a história dando saltos entre o futuro e o passado e no filme isso não seria possível. O diretor afirma: “Tivemos que simplificar e ao mesmo tempo fazer com que não parecesse ridículo, pois se trata do livro menos ridículo que alguém jamais escreveu. Foi bastante difícil. A única coisa que fizemos foi ler o livro página por página, frase por frase e procurar não simplificar demais”³⁴. Essa foi uma opção, tendo em vista, muito provavelmente, o público alvo.

Quando perguntado na entrevista sobre a parceria de García Márquez durante as filmagens, Newell diz que o autor não colaborou durante o processo, pois estava doente, e sim antes, na construção do roteiro. Eles se falavam várias vezes ao telefone e García Márquez lhe mandava anotações muito claras, incisivas e objetivas para o roteiro, mas que nem sempre ele as entendia por considerar que eram anotações muito pontuais. Para compreender o que o autor queria dizer, Newell lia e relia obsessivamente o livro — em parte por prazer, porque o livro o encantava; e em parte porque realmente queria saber o significado das anotações e o porquê de García Márquez tê-las escrito.

O autor García Márquez, um apaixonado confesso pelo cinema, ao se posicionar sobre adaptação de suas obras literárias, diz que o cinema apresenta uma vantagem e uma limitação, pois o ensinou a ver a obra escrita em imagens. Tendo como base sua obra-prima *Cem anos de solidão*, ele afirma que:

Ao mesmo tempo eu comprovo agora que em todos os meus livros anteriores a *Cem anos de solidão* há um esforço imoderado de visualização dos personagens e das cenas e até uma obsessão em indicar pontos de vista e enquadramentos (MÁRQUEZ, 1982, p. 36).

Não foi por acaso que várias de suas obras foram adaptadas para o novo meio de linguagem e até algumas delas, como no caso do romance *Ninguém escreve ao coronel*, o estilo, propositalmente, parece com o de um roteiro cinematográfico. Isso se deve a forma como os movimentos das personagens ocorrem na narrativa, como se fossem seguidos por uma câmara. Com sua experiência de trabalhar a linguagem cinematográfica no seu texto, o autor afirma que hoje ele considera que as soluções literárias são diferentes das soluções cinematográficas, como reforçam alguns teóricos da adaptação fílmica, tais como Stam (2008) e McFarlane (1996).

³⁴ Dito no vídeo entre 3min55s a 4min15s.

Para o diretor, a adaptação da obra *O amor nos tempos do cólera* para o cinema apresentou desafios significativos uma vez que a narrativa do romance possui amplo e complexo grau de inovação do estilo literário do autor, e possui ainda nova abordagem temática, que envolve a relevância do contexto sócio-histórico no qual as personagens estão inseridas, o que exige da direção atenção na releitura desses aspectos na construção da narrativa.

Como forma de entender um pouco a construção da narrativa do romance, é necessário observar que esta apresenta em grande parte viagens interiorizadas das personagens, abrange muitos anos de história (mais de cinquenta) na cidade de Cartagena, no fim do século XIX. Como contexto histórico, lida com a época da revolução industrial, em que estavam acontecendo algumas guerras breves, porém destrutivas, e as epidemias de cólera, que, assim como o amor, consomem uns tantos enquanto outros conseguem sobreviver.

Considerando essas particularidades da narrativa literária e tendo em vista que a constituição do espaço nos filmes de García Márquez é um elemento fundamental para a estética de seus romances, analisaremos neste capítulo a construção do espaço no filme *O amor nos tempos do cólera* (2007). A escolha desse aspecto em particular se deve ao fato de entendermos o espaço como cenário importante e que ambienta as questões sócio-históricas e as justifica, através das ações e dos costumes das personagens envolvidas na trama.

Entendemos que o filme, mesmo usando um formato narrativo particular, também, assim como o romance, problematiza questões sobre o espaço da América Latina e dialoga com o universo de García Márquez. Assim, tentaremos identificar como Newell, com a linguagem particular do cinema, construiu o espaço latino-americano da obra e o modo pelo qual a narrativa fílmica e a literária dialogam.

Temos como ponto de partida para essa discussão as seguintes perguntas: Como se deu a leitura do espaço latino-americano do romance no cinema? Como o contexto sócio-histórico se apresenta através desse espaço?

Ressaltamos que García Márquez costuma contextualizar suas obras buscando lugares e épocas vividas ou até mesmo presenciadas na sua vida real. O contexto sócio-histórico é parte importante da construção de suas narrativas, como apresentamos em discussão no capítulo anterior e, no romance *O amor nos tempos do cólera*, não foi diferente. Ele aproveita a história sobre o amor do casal, Florentino Ariza e Fermina Daza para contextualizar o espaço. Identificamos a cidade, Cartagena das Índias como representante desse espaço, que reflete um momento histórico específico, final do século XIX e início do

século XX. No referido momento, aconteceram alguns fatos que marcaram a época reproduzida na trama, como a mudança dos meios de transporte, os avanços tecnológicos com o surgimento da energia elétrica e da máquina de datilografar à medida que hábitos e costumes das personagens eram também retratados.

Além desses fatos, outros serviram como elementos de aprofundamento de questões latino-americanas, como a doença do cólera e a Guerra Civil. Através desses dois momentos, García Márquez conta a vida do povo da Colômbia, penetrando na realidade desse tempo em que conta de forma sutil e trágica o sofrimento que semeou o país por muitos anos.

Ao trabalhar a ficção, tendo como referência um espaço real, García Márquez dá mais verossimilhança às suas histórias. Assim, o espaço ficcional da narrativa não foi pura invenção, já que a cidade de Cartagena das Índias existe e fez parte da vida do autor, lugar em que ele viveu na adolescência. Podemos até dizer que a cidade entra como um personagem na trama, pois é a partir dela que o enredo acontece. Observamos que as ações das personagens estão inter-relacionadas a este espaço e são consequências do contexto sócio-histórico nele representado.

No filme, Newell problematiza o espaço através de aspectos sociais e históricos representativos da América Latina, mais especificamente da Colômbia, com o uso de recursos cinematográficos específicos para lidar com a construção desse espaço na narrativa. Alguns desses recursos utilizados possuem grande significação na conformação do filme, são eles: o movimento de câmeras (ângulos, enquadramentos, planos), elementos fílmicos não específicos (vestuário, cenário, desempenho dos atores), transição (corte, fusão, *fade-out*³⁵), simbologia, fenômenos sonoros (ruídos, música), diálogos (fala, voz em *off*³⁶), o tempo (*flashback*³⁷) e o próprio espaço.

À medida que analisarmos as configurações desse espaço da narrativa, veremos com que objetivo esses recursos foram utilizados, seus efeitos e implicações. Falamos em objetivo porque, como Martin (2011, p. 23) acredita, a imagem fílmica tem uma “significação precisa e limitada”, ou seja, o cinema não mostra uma casa, uma cidade, um objeto, mas sim “tal casa”, “tal cidade”, “tal objeto” como particular e determinado. Por meio da utilização desses recursos, percebemos que a direção enfatiza para o espectador o espaço ao dialogar com o estilo detalhista de García Márquez no livro.

³⁵ Segundo Martin (2011, p.98), separa uma sequência da outra e serve para marcar um importante mudança na ação ou passagem do tempo ou mudança de lugar.

³⁶ Martin (2011, p. 201), voz vinda de uma fonte exterior ao quadro de imagem.

³⁷ Martin (2011, p. 256), é a subversão da cronologia. Passado que se converte em presente.

Tais observações nos levam a entender que a direção empregou, pelo menos, duas estratégias para o delineamento do espaço no filme e se apresentam como elementos importantes na composição da narrativa. Uma delas seria a escolha em filmar na cidade de Cartagena das Índias, e não em uma cidade cenográfica. A outra seria em mostrar essa cidade logo nos primeiros minutos para situar o espectador na narrativa do filme. A escolha de filmar na cidade, conforme discute Martin (2011, p. 68), caracteriza o cenário “como impressionista por ser natural”.

Manifesta-se da seguinte forma: bem no início do filme, a imagem da cidade aparece através da vista da janela da casa de Florentino Ariza. Ele está deitado na rede com América Vicuña, quando ouvem o badalar dos sinos da igreja. Florentino, então, diz a América que os sinos da catedral só badalam dobrado quando alguém muito importante da cidade morre e sente que quem morreu foi o Dr. Juvenal Urbino. Então, ele levanta-se rapidamente da rede e vai até a sua janela para olhar. Quando ele abre a janela, a imagem da cidade é enfatizada e a visão que se tem é de dentro de sua casa para fora, através do movimento da câmera em um *travelling*³⁸ para frente, como se a vista da cidade fosse mostrada na perspectiva do próprio Florentino. Vejamos:



Figura 02 – Vista da cidade de Cartagena das Índias.
(Em 03min42s)

Podemos dizer que esse movimento tem o objetivo de introduzir a narrativa, pois insere o espectador no universo em que vai se desenrolar a ação. Percebemos que há uma tentativa por parte do diretor de situar o espaço em que a história acontece, mostrando indícios desse lugar. Essa imagem, por apresentar marcas regionais e temporais, também nos permite inferir que se trata de uma pequena cidade, que essa situação acontece no final da

³⁸ Martin (2011, p. 50), o *travelling* para frente a câmera parece descer em queda livre para exprimir um ponto de vista subjetivo de um personagem.

tarde e que não se passa nos tempos atuais. Ao fazer isso, o filme ambienta o espectador no espaço e no seu contexto sócio-histórico e sinaliza a história de amor dos protagonistas.

A representação da cidade no filme de Newell enfatiza bastante a característica da narrativa de García Márquez sobre a consolidação do espaço. Percebemos, assim, uma relação entre elementos espaciais do texto literário e do fílmico ao mostrarmos a aproximação feita no início da narrativa fílmica com o início da narrativa do romance.

Ao falar sobre o espaço da narrativa, Reis (2003) afirma que o espaço geográfico determina o cenário em que vai se passar a história. Tem a função determinante de situar as ações das personagens e estabelecer com elas uma interação. Além da própria cidade, que apresenta muitas informações de caráter físico e histórico, o espaço da narrativa fílmica pode ser ainda visto como elemento importante de contextualização social. A presença constante da feira é um exemplo representativo desses elementos. Na obra literária, este espaço é descrito como o local onde Florentino sempre encontra Fermina, seja este momento casual ou combinado entre eles. Além disso, é também onde Florentino trabalha, atendendo a clientes apaixonados que querem escrever cartas de amor em busca de conquistar seu grande amor. Abaixo, há uma descrição da feira no romance, mostrando o movimento das pessoas, a “desordem” e a venda de todo tipo de mercadoria ao ar livre:

Era ela. Atravessava a Praça da Catedral acompanhada por Gala Plácida, que carregava os cestos para as compras, e pela primeira vez não trajava o uniforme escolar. Estava mais alta do que ao partir, mais perfilada e intensa, e com a beleza depurada por um domínio de pessoa mais velha. [...] Não prestou atenção à insistência dos ambulantes que lhe ofereciam o jarabe, o xarope do amor eterno, nem às súplicas dos mendigos atirados às portas com suas chagas ao sol, nem ao falso índio que tentava vender-lhe um jacaré amestrado (MÁRQUEZ, 1995, p. 127-128)³⁹.

Esses detalhes descritos por García Márquez não só indicam o local em que as personagens estão, mas oferecem outros indícios sobre como esse local funciona, o que o movimenta e quais as suas características. Trata-se de informações relevantes que dão sentido e norteiam a trama, bem como ajudam o leitor a compreender sua composição narrativa.

Na narrativa fílmica, assim como na literária, a feira permeia toda a história e aparece como cenário real. Pode ser interpretada ainda como representação cultural do povo de Cartagena das Índias e dos seus hábitos. Através das imagens, vemos com maior clareza como a direção conseguiu construir o movimento desse espaço, das pessoas e como fez o diálogo com a ideia proposta no romance de García Márquez.

³⁹ Márquez (1995, p. 127-128).



Figura 03 – Florentino Ariza na feira.
(Em 34min29s)



Figura 04 – A feira (visão geral).
(Em 34min41s)

Percebemos, na primeira imagem, Florentino caminhando pela feira enquanto a câmera o acompanha de forma insistente todo o seu percurso. Nessa cena, ele está seguindo Fermina, pois esta é a primeira vez que ele a vê depois que ela voltou de uma temporada no interior, após o pai dela mandá-la embora, para que os dois não continuassem com o romance. A segunda imagem é mostrada de cima com efeito *plongée*⁴⁰, como continuação da sequência anterior sem cortes. Visualizamos, assim, todo o movimento de uma feira local em cidade pequena e de caráter permanente, por ela aparecer em várias cenas da narrativa fílmica: barraquinhas montadas; pessoas circulando com cestas e bolsas de compras, outras vendendo as mercadorias com vestimentas simples.

Os detalhes das construções que podemos observar nas figuras 3 e 4 também favorecem a narrativa de Newell no que diz respeito à representação do espaço físico local, pois é mostrado o patrimônio arquitetônico de Cartagena, com casarões antigos e grandes.

Além da própria feira ser marca importante de delimitação do espaço, outro aspecto também é observado nesse sentido, o uso da língua espanhola pelos figurantes, como fator de representação cultural latino-americana. Podemos até supor, pela composição das cenas, que esses figurantes são nativos, uma vez que a língua dominante das personagens principais é o inglês e, nesse momento da narrativa, é um dos ambientes em que o espanhol aparece com mais destaque. O idioma se apresenta, por exemplo, tanto através de imagens, como nos cartazes afixados nas paredes, quanto nas falas de pessoas vendendo e comprando os produtos, de crianças que estão brincando na rua e aprendendo na escola. Essas falas são também aliadas a sons e ruídos que intensificam a representação do espaço na tela.

⁴⁰ Filmagem de cima para baixo.

É o caso, por exemplo, de uma situação em que em primeiro plano temos Dr. Urbino conversando com sua amante e, aprofundando o campo, vê-se a escola e ouvem-se crianças aprendendo a contar em espanhol.



Figura 05 – Voz ao fundo de crianças aprendendo na escola.
(Em 01h41min05s)

Há uma justaposição do diálogo das personagens com as falas das crianças, com o objetivo de representar o fundo sonoro humano, parte integrante da atmosfera autêntica do filme. A princípio, podem parecer só ruídos de cena, mas ao analisarmos a ideia de Newell em significar o espaço, percebemos a intenção de promover um ambiente com caráter realista.

De acordo com Martin (2011, p. 198), a fala é um fator constitutivo da imagem, pela importância de seu papel significativo e complementa:

A vocação da fala é condicionada pelo fato de ser *um elemento de identificação dos personagens* da mesma forma que a roupa, a cor da pele ou o comportamento em geral (e também uma peculiaridade qualquer); há, portanto, uma adequação necessária entre o que diz um personagem – e o modo como diz – e sua situação social e histórica.

Ao tratar da questão do uso da língua, representação da fala, Newell em entrevista, diz que queria que os personagens não só fossem os mais latinos possíveis, mas também o próprio local escolhido para rodar o filme. Para ele, a escolha do local garantia o uso da língua espanhola na sua composição. Ao deixar perceptível a língua espanhola como pano de fundo no espaço em que as personagens dialogam em inglês, Newell penetra na totalidade da realidade colombiana e contempla elementos da realidade espacial local. Esses aspectos vão ao encontro da narrativa literária e do processo de transculturação que a engloba.

Se Newell tem a preocupação de construir um espaço que dialogue com o romance, ele utiliza o recurso da língua nativa como mais um elemento para categorizar o local. Outro ponto importante de demarcação e identificação é a escolha dos atores. Assim

como a língua, o diretor quis associá-los à narrativa fílmica rodada na Colômbia e proporcionar maior aproximação à obra de García Márquez. O ator Javier Bardem, por exemplo, além de ser um excelente ator, segundo o diretor, tem como sua primeira língua o espanhol. Ele justifica sua escolha: “Javier é um dos maiores atores, se não o maior ator espanhol que existe. Se vai fazer um elenco com gente cujo primeiro idioma é o espanhol é, sem dúvida, a escolha mais acertada, porque eu queria acrescentar ao filme a sensibilidade espanhola”⁴¹. Embora o filme tenha sido rodado em inglês, o diretor quis que o pensamento e as emoções dos atores fossem os mais latinos possíveis.

Assim como a língua varia no filme, em que o inglês é a principal e o espanhol é a secundária, a nacionalidade dos atores também varia. Com exceção de Javier Bardem, ator espanhol, mas não colombiano, os outros apresentam nacionalidades diversas, tais como: americana, italiana e brasileira. Embora tenha havido essa mistura, prevaleceu nos diálogos o uso da língua inglesa. Entretanto, os costumes, os hábitos e o universo com o qual lidam têm como foco o espaço em que vivem na narrativa, a cidade de Cartagena das Índias.

Um fator que pode ter influenciado sua decisão quanto à presença de várias nacionalidades na narrativa fílmica foi a preocupação com o contexto de recepção, uma vez que o diretor quis apresentar para os espectadores, sejam estes amantes do cinema em geral e/ou amantes das obras de García Márquez, uma narrativa que fosse mais próxima ou mais parecida com a proposta de construção do espaço escrita pelo autor.

Se pensarmos no romance, por exemplo, não há essa multiplicidade ou diferença, uma vez que toda a obra de García Márquez é voltada para o contexto sócio-histórico do “povo latino-americano”, inclusive seus personagens, como foi analisado no capítulo anterior. Então, o que pode ter motivado a direção a rodar um filme norte-americano em terras latinas foi a intenção de potencializar as dimensões representativas da América Latina e de torná-la reconhecida internacionalmente. Isso contribui para ampliar a visão sobre as identidades nacionais desse continente, quebrando paradigmas de que produções cinematográficas são valorizadas somente quando feitas por norte-americanos e em terras norte-americanas. Essa discussão favorece a ideia de que assim como a literatura do *boom latino-americano* contribuiu para universalizar a sua literatura do continente, os filmes que adaptam essas obras literárias também podem representá-las e divulgá-las.

Tais argumentos podem nos fazer refletir sobre a questão da direção não ter escolhido só atores espanhóis (latinos) para estrelar no filme. Uma conjectura possível seria a

⁴¹ Dito no vídeo entre 4min27s a 4min48s

intenção de unir nacionalidades distintas com o intuito de mostrar que um romance latino-americano pode ser adaptado por produções da indústria norte-americana e serem assistidas e difundidas pelo grande público.

Além dos aspectos supracitados, identificamos a música como um elemento importante na composição do espaço no filme. Isto se deve não pela trilha sonora em si, mas por uma característica mais específica, pela escolha da direção em ser somente músicas latinas na sua composição. A trilha sonora já é um elemento característico da linguagem cinematográfica, caracterizando-se como *música-ambientação*⁴², e, ao utilizá-la em algumas cenas do filme, como vemos nas que envolvem o personagem Florentino Ariza, cria “uma espécie de ambiente sonoro, de atmosfera afetiva” (MARTIN, 2011, p. 143).

A escolha particular por canções latinas⁴³, que foi uma questão problematizada só no filme e que não aparece no romance, enriquece a narrativa por valorizar traços que demarcam o ambiente vivido pelas personagens, ampliando o conceito de espaço latino-americano abordado por Newell.

A música não aparece só como trilha sonora, mas, em um dado momento, como motivação para uma conversa entre os personagens. Na obra de García Márquez a conversa entre os dois ocorre quando Urbino vai ao escritório em que Florentino trabalha para falar com seu chefe. Vejamos:

[...] De repente, o médico mudou de tema de um modo abrupto.

– Gosta de música?

Pegou-o de surpresa. Na realidade, Florentino Ariza assistia a quantos concertos ou representações de ópera houvesse na cidade, mas não se sentia capaz de manter uma conversação crítica ou bem informada. Tinha um xodó pela música da moda, sobretudo as valsas sentimentais, cuja afinidade com as que ele mesmo compunha quando adolescente, ou com seus versos secretos, não era possível negar. Bastava ouvi-las uma vez de passagem para que logo não houvesse força de Deus que lhe tirasse da cabeça o fio da melodia durante noites inteiras. Mas isso não seria uma resposta séria para uma pergunta tão séria de um especialista.

– Gosto de Gardel – disse.

O doutor Urbino compreendeu, “Sei”, disse. “Está na moda”. E se embaraçou pelo relato de seus novos e numerosos projetos, que havia de realizar como sempre sem subsídio oficial. Acentuou que era de cortar o coração a inferioridade dos espetáculos que era possível trazer diante dos esplêndidos do século anterior (MÁRQUEZ, 1995, p. 236)⁴⁴.

⁴² Aprofundamento da impressão visual de uma cena.

⁴³ Por iniciativa própria, o autor da obra García Márquez convidou a cantora Shakira para interpretar e escrever três canções das vinte e duas compostas para a trilha sonora do filme. As canções foram escritas em parceria com o compositor brasileiro Antônio Pinto, responsável pelo restante das canções.

⁴⁴ De pronto, el médico cambió de tema de un modo abrupto.

—¿Le gusta la música?

Lo tomó por sorpresa. En realidad, Florentino Ariza asistía a cuanto concierto o representación de ópera se daban en la ciudad, pero no se sentía capaz de sostener una conversación crítica o bien informada. Tenía la sangre dulce

No filme há um diálogo entre Florentino e Juvenal Urbino falando sobre música. Dr. Urbino pergunta a Florentino se ele gosta de música e Florentino responde que sim, que gosta de Carlos Gardel, um dos cantores argentinos mais famosos de tango, cujo estilo musical era considerado na época muito popular na América Latina. Entretanto, Dr. Urbino reage com um certo desdém ao gosto dito “tão popular” de Florentino. O médico afirma, então, que as pessoas da cidade deveriam conhecer “músicas melhores”, músicas da Europa, ou seja, segundo ele, elas não valorizavam o erudito.

Se analisarmos o emprego da música nos dois casos acima, vemos que o gênero musical no filme pode ser interpretado tanto como um elemento de afirmação do espaço social latino-americano como, simbolicamente, reforça a ideia de que, como produto cultural, pode ser indicativo de segregação social, ao mostrar o gosto musical de indivíduos pertencentes a classes sociais distintas. Tal relação surge como importante elemento de problematização dessa questão por parte do filme.

Acreditamos que essa decisão do diretor em compor o espaço através da cidade, utilizando recursos como a língua e a música latino-americanas, foi não só para ambientar a história de amor do casal, Florentino e Fermina, mas também para contextualizar esse espaço através dos aspectos sócio-históricos do povo colombiano. Difunde, assim como fez o *boom*, novas linguagens que adaptaram obras latino-americanas para os Estados Unidos e a Europa.

Assim, a composição da produção cinematográfica confirma a intenção em retratar a transculturação narrativa do romance de García Márquez, pois promove, mesmo que de forma particular, a literatura proposta pelo autor. Mostra através da língua espanhola o registro e a existência de determinada sociedade; através da música trabalha o aspecto cultural, além de neutralizar, como afirma Rama (2001), os efeitos alienantes causados pela modernização, próprios da indústria cinematográfica, no momento do diálogo entre Urbino e Florentino sobre música popular; e através do elenco, transmite uma identificação com o espaço no qual as personagens estão inseridas. Tais observações mostram que a narrativa fílmica resignificou aspectos relevantes do contexto sócio-histórico presentes na configuração do espaço do romance.

para la música de moda, sobre todo los vales sentimentales, cuya afinidad con los que él mismo hacía de adolescente, o con sus versos secretos, no era posible negar. Le bastaba con oírlos una vez de pasada, para que luego no hubiera poder de Dios que le sacara de la cabeza el hilo de la melodía durante noches enteras. Pero esa no sería una respuesta seria para una pregunta tan seria de un especialista.

—Me gusta Gardel —dijo.

El doctor Urbino lo entendió. “Ya veo —dijo—. Está de moda.” Y se escabulló por el recuento de sus nuevos y numerosos proyectos, que había de realizar como siempre sin subsidio oficial. Le hizo notar la inferioridad descorazonadora de los espectáculos que era posible traer ahora y los espléndidos del siglo anterior (MÁRQUEZ, 2008, p. 272-273).

Outros elementos encontrados como categorizadores do espaço no filme foram os aspectos históricos da América Latina ocorridos, particularmente, na Colômbia, como a doença do cólera e a Guerra Civil. Essa representação ganha uma significação importante no filme pela apresentação de fatos do romance compreendidos no século XIX e XX. Foi uma época caracterizada por uma intensa agitação social e intenso sofrimento no continente.

O cólera, no romance, assolou a vida dos cidadãos da cidade de Cartagena das Índias, sendo descrito pelo autor em várias passagens da obra como um fato que marcou a vida das personagens e influenciou diretamente no comportamento das mesmas. Além da ideia de espaço, o cólera ainda se apresenta como marcador temporal, pois o autor fez uma alusão a um acontecimento histórico no período em que acontece a trama, utiliza-o para compor o espaço, aliando a ficção a fatos reais.

A seguir, vemos uma citação do romance em que demonstra como a doença provocou mudanças na rotina da cidade. Florentino Ariza, que está a par das notícias diárias, por conta do deslumbramento que vive em função do amor que sente por Fermina, caminha pelas ruas depois do toque de recolher da polícia e percebe a quantidade de corpos espalhados:

— Muito nobre será esta cidade — dizia — se há quatrocentos anos procuramos acabar com ela e ainda não conseguimos. Estavam quase, no entanto. A epidemia de cólera morbo, cujas primeiras vítimas tombaram fulminadas nos charcos do mercado, causara em onze semanas a maior mortandade da história. Até então, alguns mortos insígnies eram sepultados debaixo das lajes das igrejas, na vizinhança esquiva dos arcebispos e dignitários, e os menos ricos eram enterrados nos pátios dos conventos (MÁRQUEZ, 1995, p. 93)⁴⁵.

Esse fato demonstra que o cólera há algum tempo vinha provocando mortes na população. Direta ou indiretamente, indica uma situação que afeta a todos, independente da classe social, embora o texto deixe claro que “regalias” são dadas a aqueles de classes sociais mais privilegiadas, pois têm direitos a enterros mais dignos.

Como no romance, o cólera é representado no filme sob a mesma perspectiva: um fator histórico que envolveu a vida das pessoas, além de proporcionar aos espectadores imagens que representam as consequências da doença na segunda metade do século XIX, na cidade de Cartagena das Índias. Podemos observar que, desde o início do filme, quando as

⁴⁵ —Cómo será de noble esta ciudad —decía— que tenemos cuatrocientos años de estar tratando de acabar con ella, y todavía no lo logramos. Estaban a punto, sin embargo. La epidemia de cólera morbo, cuyas primeras víctimas cayeron fulminadas en los charcos del mercado, había causado en once semanas la más grande mortandad de nuestra historia. Hasta entonces, algunos muertos insígnies eran sepultados bajo las losas de las iglesias, en la vecindad esquiva de los arzobispos y los capitulares, y los otros menos ricos eran enterrados en los patios de los conventos (MÁRQUEZ, 2008, p. 163).

personagens ainda eram jovens, até o final, quando já velhos na viagem de navio, a doença permeia suas vidas, ou seja, envolveu mais 50 anos de história, tempo cronológico que durou a narrativa.

Nas imagens abaixo, selecionamos três passagens distintas da narrativa fílmica para mostrar que a doença é constantemente citada na trama.



Figura 06 – A doença do cólera – personagens jovens.
(Em 30min59s)



Figura 07 – Flagelo dos corpos (cólera).
(Em 31min59s)



Figura 08 – Bandeira sinalizando a doença – viagem de navio.
(Em 02h07min20s)

Todas as situações selecionadas mostram Florentino relatando o amor por sua amada. Nas duas primeiras cenas, ele sofre por estar distante da sua amada, à medida que espera a sua volta. Essa espera que tanto o angustia foi simbolizada pela doença do cólera, pois demarca o anseio de que a doença possa de uma maneira ou de outra impedir que eles voltem a se ver.

Através de um monólogo interior, apresentado por uma narração em *voice-over*⁴⁶, Florentino expressa suas sensações ao caminhar pela cidade e ao ver como a doença do cólera está afetando a cidade e a si próprio.

Quero comer a carne macia de cada palavra que ela me escreveu sem parar. Espero sobreviver, mas o perigo está por toda parte.

— Fogo.

Se o sofrimento do seu coração não o matar, a incessante guerra civil poderá. E tem a doença que aparece nos derramamentos de sangue, o abraço letal e asfixiante do cólera. É muito mais impossível de prever que a guerra. Ela agarra, então de repente solta⁴⁷.

Na terceira imagem, a câmera acompanha num movimento ascendente o hasteamento da bandeira. Isto significa que o navio está com suspeita de cólera e não pode parar nos portos para embarque e desembarque de pessoas e mercadorias. De repente a imagem da bandeira é fixada na tela por alguns segundos. Podemos interpretar essa situação como um momento simbólico da conquista do amor de Fermina por Florentino para sempre, como podemos ver no diálogo entre Florentino Ariza e Fermina Daza.

– Eu amo você minha deusa coroada. Nós vamos ficar assim. (Florentino)

– Você não fala sério. (Fermina)

– Do momento em que eu nasci, eu nunca disse nada que não fosse sério. (Florentino)

– E até quando você acha que podemos ficar assim? (Fermina)

– Para sempre (Florentino)⁴⁸.

Como vemos, ele está onde tanto almeja, ao lado da sua amada e, de agora em diante, viverá sem destino para sempre com ela.

Levando em consideração a importância do cólera nas duas narrativas, pois, além de ambas levarem o nome da doença no título, abordam a temática durante todo o enredo, acreditamos que a doença não é somente um elemento utilizado para interferir, de certa maneira, na história de amor do casal principal, mas um elemento fundamental para representar o contexto histórico vivido na Colômbia no fim do século XIX.

A mesma importância que o cólera tem no filme, como elemento de representação do espaço, a Guerra Civil⁴⁹ também. No romance, ela é retratada como parte da história latino-americana. Segundo Almeida (2005), trata-se de um dos conflitos mais antigos da América Latina, provocados sem solução definitiva e que reflete até hoje no cenário tanto

⁴⁶ Personagem ou narrador que não está em cena fala.

⁴⁷ Legenda extraída do filme em 00h30m30s.

⁴⁸ Legenda extraída do filme em 02h07m31s.

⁴⁹ As Guerras Cívicas colombianas foram uma série de conflitos internos surgidos principalmente no final do século XIX. Envolvem as revoltas internas dos Estados Federais, existentes entre 1863 e 1886. Colômbia sofreu nove grandes guerras civis.

histórico quanto político da Colômbia. É mostrada por ocasião do sofrimento de Florentino pela ausência de Fermina, no final do século XIX, como podemos ver pela citação abaixo:

Em agosto desse ano, uma nova guerra civil das tantas que assolava o país há mais de meio século ameaçou generalizar-se, e o governo impôs a lei marcial e o toque de recolher às seis da tarde nos estados do litoral do caribe. Embora já houvessem ocorrido alguns distúrbios e a tropa cometesse toda espécie de abusos a título de escarmento, Florentino Ariza continuava tão confuso que não inteirava da condição do mundo, e uma patrulha militar o surpreendeu certa madrugada perturbando a castidade dos mortos com suas provocações de amor (MÁRQUEZ, 1995, p. 93)⁵⁰.

Na narrativa fílmica de Newell percebemos o diálogo com a narrativa literária de García Márquez, uma vez que a narrativa apresenta por meio da guerra esse binarismo, história x amor. Isso fica visível nas passagens em que Florentino Ariza relata o medo, ao imaginar que a guerra poderia não permitir que ele reencontrasse Fermina Daza. Por meio da narração em *voice-over*, o personagem mostra sua apreensão diante da situação e, enquanto isso, são mostradas na tela imagens da guerra destruindo a cidade e acabando com a paz dos moradores.



Figura 09 – Guerra Civil.
(Em 30min38s)



Figura 10 – Guerra Civil: população.
(Em 59min45s)

Na primeira imagem, a câmera enquadra a imagem do canhão em primeiro plano e se vê ao fundo a cidade de Cartagena das Índias. Logo em seguida, após um *corte*⁵¹

⁵⁰ En agosto de ese año, una nueva guerra civil de las tantas que asolaban el país desde hacía más de medio siglo amenazó con generalizarse, y el gobierno impuso la ley marcial y el toque de queda a las seis de la tarde en los estados del litoral caribe. Aunque ya habían ocurrido algunos disturbios y la tropa cometía toda clase de abusos de escarmiento, Florentino Ariza seguía tan perplejo que no se enteraba del estado del mundo, y una patrulla militar lo sorprendió una madrugada perturbando la castidad de los muertos con sus provocaciones de amor (MÁRQUEZ, 2008, p. 108).

⁵¹ Substituição brutal de uma imagem por outra (MARTIN, 2011, p. 97).

aparecem situações que remetem ao cólera com Florentino refletindo sobre sua espera por Fermina, por meio da narração em *voice-over*.

A segunda imagem acontece no meio do filme, bem depois dessa primeira cena. Florentino já adulto ainda espera por Fermina, que está casada com Dr. Urbino. A câmera, em *travelling lateral*, acompanha a mulher da imagem e o seu desespero fugindo das bombas. Essa passagem finaliza com ela chegando à casa de Transito Ariza, mãe de Florentino.

Vemos que, nesse momento, as imagens enfatizam muito mais o canhão, as bombas, o barulho, a correria das pessoas, os destroços espalhados pela cidade do que o sofrimento de Florentino longe de sua amada. Assim, podemos dizer que tanto o cólera quanto a Guerra Civil, são representações históricas inseridas no contexto narrativo do filme para simbolizar acontecimentos ocorridos na Colômbia, ou seja, são elementos problematizadores do espaço latino-americano. Trata-se de uma releitura de manifestações de questões desenvolvidas na narrativa literária de García Márquez.

Além desses aspectos observados, em que analisamos a cidade como representação do espaço latino-americano; a feira, a doença do cólera e a Guerra Civil como elementos de contextualização sócio-histórica desse espaço, identificamos ainda que, no filme, as interações sociais são outras formas de representação desse contexto. As reuniões sociais são enfatizadas na narrativa e, através delas, podemos ver alguns costumes locais de comportamento, de crença e de classe social, por exemplo.

Como vimos na análise da construção do espaço no segundo capítulo, o espaço vai além do conceito físico e pode abranger também a atmosfera social. Este se constitui pela representação dos costumes, dos valores morais, aspectos econômicos dentre outros, como ressalta Reis (2003).

Uma situação do filme que podemos perceber essa representação é na pequena reunião familiar na casa da sogra de Fermina. Durante a interação com outras mulheres há perguntas dirigidas a Fermina sobre o que ela sabe fazer. Se ela seria capaz de costurar, pintar, cozinhar, tocar piano, ou seja, atividades atribuídas a toda mulher da época.



Figura 11 – Reunião social na casa da mãe de Juvenal Urbino.
(Em 1h13min13s)

A situação mostra todos em volta conversando. Juvenal Urbino entre a mãe e a esposa, as mulheres todas de frente para eles, com seus abanadores. Percebe-se, pela imagem feita de cima, a ênfase dada à estrutura física da casa, dando a ideia de superioridade do local, da mãe, dos detalhes das criadas trabalhando, do requinte dos móveis e das cortinas e, até mesmo, o detalhe da cadeira da sogra de Fermina, como de uma matriarca. Por meio da construção desse ambiente, o espectador pode inferir que a sogra pertence a uma classe social de prestígio.

Tal situação pode ser vista como uma referência à condição social da América Latina simbolizada, representada pela cidade de Cartagena, no filme. Se associarmos essa discussão à sociedade colombiana em particular, podemos dizer que, em termos gerais, a desigualdade na distribuição de renda é uma das causas da instabilidade que caracteriza o país e que as reuniões sociais são promovidas por instituições familiares que, para os colombianos, têm grande importância. Segundo Almeida (2005), as reuniões são compostas pelos próprios membros da família e também por agregados que costumam discutir diversos assuntos, sejam eles internos à família ou alheios a ela. No filme, há situações em que podemos observar vários momentos semelhantes a esse, referentes ao contexto social. Por isso, caracterizamos como adições importantes feitas por Newell à narrativa para retratar a composição do espaço latino-americano.

Outro fator relevante para a representação do contexto social e a consolidação do espaço da narrativa fílmica são os costumes religiosos. Eles podem ser observados em várias cenas, já que estão diretamente ligados ao comportamento e aos hábitos das personagens. Se levarmos em conta a vida do casal Urbino e Fermina, presenciamos o casamento religioso, o batizado dos filhos, as idas às missas, a comunhão e as preces antes de dormir. Esses valores são tão importantes para a tessitura narrativa que a situação em que Fermina descobre a traição do marido se dá porque ele deixou de comungar nas missas de domingo, ou seja, percebeu que algo de errado estava acontecendo. Esses ritos religiosos acontecem em várias situações do filme como vemos abaixo:



Figura 12 – Igreja.
(Em 12min27s)



Figura 13 – Juvenal Urbino rezando.
(Em 1h43min12s)

Como podemos observar, as imagens mostram o ritual das personagens indo à igreja, participando dos ritos da missa. A câmera se aproxima para mostrar o espaço de sua intimidade. Em seguida, observamos Dr. Urbino de joelhos, rezando diante do pequeno altar em seu quarto, logo após ter confessado à esposa a sua traição, como forma de redimir-se dos seus pecados. Nesse sentido, os ritos religiosos são traços culturais importantes para se entender a dinâmica social do grupo.

A religião católica, na Colômbia, tem grande importância na definição da identidade cultural do país, pois é praticada pela maioria de sua população. A vida social é fortemente impregnada pela religiosidade tradicional e o clero exerce acentuada influência na sociedade e na política. Assim como vimos a importância da instituição familiar para uma grande parte da sociedade colombiana, a religiosidade também apresenta tal relevância. Por meio da representação desse país, apresentam-se características que fazem parte da maioria dos países latino-americanos.

Nesse sentido, através dos exemplos do filme, vemos o interesse da direção em expor para o espectador elementos importantes da identidade nacional colombiana e demarca, com isso, o espaço latino-americano, tão bem retratado no romance de García Márquez.

Outro ponto, que reforça traços de cultura do país, pode ser visto por meio da apresentação da condição social da mulher como seres submissos e obedientes ao marido ou ao pai. Podemos observar na narrativa fílmica cenas em que as mulheres são retratadas de cabeça baixa, apanhando e acatando decisões sem questioná-las. Como exemplo disso, citamos o caso em que Lorenzo Daza, pai de Fermina, descobre que a filha estava se correspondendo com Florentino, telegrafista, e que a tia estava acobertando o relacionamento. Assim como no romance, o pai não quer que Fermina se envolva com alguém de uma classe de menor prestígio social. Então, manda a tia embora e tranca Fermina no quarto, sem que ambas possam argumentar a arbitrariedade da situação, como revela a imagem a seguir.



Figuras 14 e 15 – Submissão da mulher.
(Em 21min22s e 21min34s)

Como vemos acima, Fermina e a tia estão encolhidas na mesa, de cabeça e olhar baixos, escutando Lorenzo brigar com elas, com as cartas escritas por Florentino na mão. A câmera na primeira cena enquadra os atores, realçando uma situação dramática importante e, na segunda cena, as personagens são apresentadas em *close-up*⁵², mostrando as expressões de Lorenzo, da tia e de Fermina. Podemos inferir que ambas assumem uma posição de resignação e não são capazes de reagir a agressividade de Lorenzo Daza.

Após analisarmos vários fatores sociais e históricos que compõem o espaço da narrativa do filme, tomando como pressuposto o diálogo com a obra de García Márquez, encontramos outros elementos que fazem parte da poética do autor e que, indiretamente, Newell ressignificou para as telas. Discutimos, anteriormente, que uma das principais características da narrativa de García Márquez é justamente a riqueza de detalhes ao descrever locais, objetos e personagens. Na narrativa fílmica, o diretor utilizou essas descrições como direcionamento para compor espaços específicos de cenas.

Para tal, alguns recursos foram usados. O posicionamento de câmera, por exemplo, enfatiza a indicação do espaço, seja ele interno ou externo. O diretor trabalha com esse jogo de imagens, focando a imagem externa de um espaço, como uma casa, por exemplo, e depois mostra o lado interno da mesma com o objetivo de situar o espectador no espaço. Isso é um dos aspectos relatados por Bachelard (1978), como vimos no segundo capítulo, ao considerar a casa como constituidora do espaço. Podemos observar em várias cenas do filme. Esse espaço que é descrito visualmente nas telas são espaços reais da cidade de Cartagena, ou

⁵² Enquadramento fechado da câmera em um objeto ou em uma pessoa ou parte dele (a).

seja, aliado à construção do espaço latino-americano através do contexto sócio-histórico, Newell quis enfatizar a construção desse espaço.

Como caracterização desse espaço, são apresentados lugares específicos como, por exemplo, a casa do pai de Fermina, Lorenzo Daza. Primeiro, o diretor usa do enquadramento das câmeras para focar o exterior da casa para, em seguida, mostrar ao espectador o interior dela. Vejamos:



Figuras 16 e 17 – Parte externa da casa de Lorenzo Daza.
(Em 08min16s e 39min39s)



Figura 18 – Parte interna da casa de Lorenzo Daza.
(Em 08min28s)

O uso desse recurso foi observado não só no espaço da casa, mas em outros espaços da narrativa do filme, em que o diretor enquadra o interior para, em seguida, mostrar o exterior ou vice-versa, através de movimentos de câmera. Poderíamos citar o caso da presença dos correios da cidade. Primeiro, é mostrado o interior, com o movimento dos funcionários trabalhando, em seguida, percebe-se na composição da cena os detalhes dos figurantes, da roupa utilizada, dos objetos do cenário, marcando bem a época e o espaço.

Enquanto no livro há descrições sistemáticas sobre eventos, no filme há a presença constante de imagens representativas dessas descrições, o que dá à narrativa fílmica um caráter mais realista, próprio do meio cinematográfico. Na nossa visão, esse caráter

estabelece um diálogo com o romance uma vez que García Márquez relata em suas obras fatos que se aproximam do real. Nesse sentido, a direção tenta trazer para as telas essa representação e descrição que são marcas fortes na narrativa do texto de partida.

Ao construirmos uma leitura acerca da criação do espaço latino-americano no filme *O amor nos tempos do cólera*, não poderíamos deixar de levar em consideração alguns recursos que compõem o tempo da narrativa fílmica, pois é um aspecto importante para a composição do espaço. Há marcadores do tempo no filme que são utilizados para retratar o tempo cronológico, é o caso do recurso do *flashback*.

No cinema, como diz Martin (2011), o espaço ajuda a compreender diversos elementos da diegese como a trama e o comportamento das personagens, por exemplo. Quando o espaço se funde com o tempo, provoca o realismo da narrativa fílmica, o que explica, muitas vezes, as representações desse espaço de forma tão real.

Assim, uma das maiores preocupações do diretor, com relação ao tempo, na nossa visão, foi simplificar a composição temporal narrativa de García Márquez que apresenta tanto saltos para o passado quanto para o futuro. Para isso, Newell usou o recurso do *flashback*, para contar toda a história de amor que envolveu este casal ao longo do tempo, mostrando desde o dia em que se conheceram, até o momento em que chega novamente a situação do encontro de Florentino e Fermina no enterro para, em seguida, haver o desfecho da trama. Com isso, a narrativa “fecha-se sobre si mesma conforme uma simetria estrutural, muito satisfatória do ponto de vista estético, e simultaneamente uma simetria temporal que lhe confere uma unidade centrada no presente” (MARTIN, 2011, p. 250).

Uma situação que ilustra o uso de tal recurso é o momento após o enterro do marido de Fermina. Depois da visita de Florentino a Fermina, Fermina está em seu quarto, pensativa e pega no seu armário um pacote com alguns papéis. Nesse momento, percebemos que se trata de algo que ela guardava há muitos anos, por estar guardado em uma parte secreta e apresentar coloração desgastada. Através do detalhamento da imagem em *close-up*, são mostradas cartas antigas escritas à mão, a foto de um rapaz jovem e um chumaço de cabelo amarrado com uma fitinha dentro de um pedacinho de papel. Fermina pega o chumaço de cabelo e o cheira discretamente. Então, ouvimos uma voz de fundo chamando por Florentino Ariza (voz que ela não ouve) e ela rasga a foto de uma maneira brusca. Em seguida, aparece Florentino Ariza, jovem, como visto na foto anteriormente, varrendo o chão, como observamos abaixo:



Figura 19 – Fermina vendo as cartas de Florentino.
(Em 07min14s)



Figura 20 – Fermina vendo a foto de Florentino jovem.
(Em 07min31s)

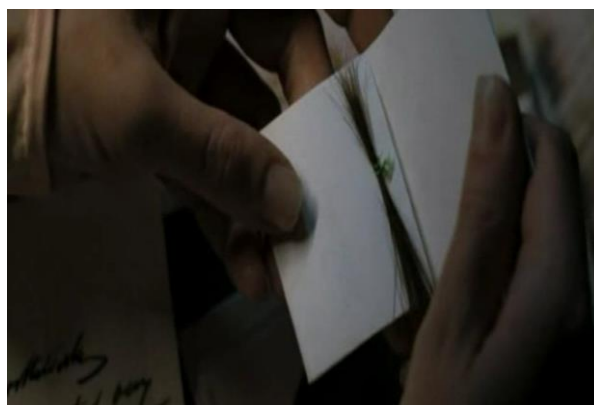


Figura 21 – Fermina vendo um chumaço de cabelo de Florentino.
(Em 7min20s)

Vemos que, por meio do *close-up*, reconhecemos os objetos nas mãos da personagem e podemos até mesmo inferir que eles são importantes para ela. Em seguida, vimos que Fermina pega o chumaço de cabelo e o cheira, dando à situação um tom dramático e deixando indícios da relevância do objeto em questão para a sequência da ação.

Como podemos observar, o *flashback* é utilizado para fazer uma retrospectiva de como eles se conheceram e como sua história de amor começou, bem como explicar as razões pelas quais Fermina ficou tão furiosa ao receber a visita de Florentino. O delineamento de tempo entre o presente e o passado é feito através da inserção de uma voz chamando por Florentino Ariza e da mudança do cenário do quarto de Fermina para a rua em que aparece Florentino, jovem, varrendo o chão. Nesse momento, identificamos que a voz é de Lotário Thurgot, dono dos correios em que Florentino trabalha, pedindo para ele deixar uma encomenda na casa de Lorenzo Daza.

Percebem-se, a partir disso, mudanças com relação ao cenário que ressaltam o contexto histórico e social no qual ocorrem os eventos. Trata-se de elementos que são

relevantes para dar sentido e sequência à construção da narrativa fílmica. Um exemplo representativo desse aspecto é a inserção de imagens de meios de transportes, tais como carroça, carruagem, carro, navio para demarcar indícios de modernidade.



Figura 22 – Carruagem.
(Em 45min55s)



Figura 23 – Carro.
(Em 01h55min01s)

Na primeira imagem, vemos a carruagem do Dr. Juvenal Urbino. Esta cena acontece quando o médico estava deixando Fermina Daza em sua casa, na época que em que ele estava tentando conquistá-la. A carruagem, nesta parte do filme, após terem passados alguns anos desde que Fermina e Florentino se conheceram, é mostrada com uma estrutura mais sofisticada, com iluminação, boas rodas, boa madeira, conforto interno, *design* mais moderno, ao contrário de algumas carruagens que aparecem ainda no início do filme. Na segunda imagem, percebemos a evolução dos meios de transporte, como indicativo das mudanças históricas e também sociais das personagens. O carro ainda aparece nas últimas cenas do filme, quando Florentino já é velho e rico, visita a viúva Fermina Daza em sua casa. Além da ideia de conforto que este carro representa, pode também representar o significado de riqueza que se tinha no início do século XX.

Percebe-se que, nas duas cenas, a câmera está posicionada em um ponto mais alto e acompanha com um movimento para trás o deslocamento dos transportes, situando para o espectador o espaço do cenário e dando ideia de superioridade. Dr. Urbino, por ser o médico mais renomado da região, e Florentino Ariza ascende socialmente, por ter se tornado o diretor da companhia fluvial do tio. Mais uma vez, vemos a presença de questões sociais como ponto importante para a composição da narrativa.

Assim como o uso do *flashback* e da inserção de imagens de meios de transporte para marcar a passagem do tempo, outros recursos visuais também foram utilizados para lidar com a mudança do tempo cronológico, como é o caso da presença de alguns objetos.

Podemos citar como exemplo a carta escrita à mão com pena e o uso da máquina de datilografar. Em várias cenas do filme, as cartas aparecem. Primeiramente, são mostradas as cartas escritas à mão, quando Florentino e Fermina, ainda jovens, estão se conhecendo e trocando juras de amor. Nesse sentido, os personagens não podiam se falar pessoalmente, porque, na época, o pai não permitia o namoro da filha com alguém que não pertencesse a sua classe social. Depois, são mostradas quando Florentino um pouco mais velho, trabalhando na feira, escreve cartas a punho para os transeuntes que estão apaixonados e querem mandá-las para os seus pretendentes. Outro momento em que aparecem é quando ele trabalhava no escritório do seu tio e tinha que escrever cartas comerciais para tratar de negócios com os mercadores.

Para o espectador contemporâneo, tanto a carruagem quanto o automóvel antigo, a pena e o tinteiro, bem como a máquina de datilografar, são objetos que funcionam como signos do passado. Podem ser de difícil identificação em alguns momentos de transição da narrativa, mas apresentam questões importantes do texto de partida. Vale ressaltar que o uso desses elementos não é só um recurso particular da produção cinematográfica para compor o espaço narrativo, mas uma tentativa de lidar com o material do romance de García Márquez. Acreditamos que, no romance, a ênfase dada ao uso da máquina é até maior do que a percebida no filme.

No romance, podemos perceber isso no momento em que Fermina começa a se reaproximar de Florentino e recebe a sua primeira carta datilografada. Ela estranha, pois sempre recebeu cartas escritas à mão e isso, para a personagem, remete à ideia de intimidade, como podemos ver na narração.

Estava na mesa, tomando café com a filha, quando recebeu a primeira. Abriu-a por curiosidade ao ver que estava escrita a máquina, e um rubor súbito lhe abrasou o rosto ao reconhecer a inicial da assinatura. Mas se dominou e guardou a carta no bolso do avental. [...] Seu propósito era queimar a carta mais tarde, longe das perguntas da filha, mas não resistiu à tentação de dar antes uma olhada. Esperava uma réplica merecida à sua carta de injúrias, que tinha começado a lhe pesar no momento mesmo em que a mandou, mas a partir do cabeçalho senhorial e dos propósitos do primeiro parágrafo compreendeu que alguma coisa tinha mudado no mundo. Ficou tão intrigada que se trancou no quarto para ler a carta com tranquilidade antes de queimá-la, e leu três vezes sem tomar fôlego (MÁRQUEZ, 1995, p. 369)⁵³.

⁵³ Estaba en la mesa, desayunando con su hija, cuando recibió la primera. La abrió por la curiosidad de que estuviera escrita a máquina, y un rubor súbito le abrasó el rostro al reconocer la inicial de la firma. Pero lo asimiló al instante y se guardó la carta en el bolsillo del delantal. [...] Su propósito era quemar la carta más tarde, lejos de las preguntas de la hija, pero no pudo resistir la tentación de echarle antes una ojeada. Esperaba una réplica merecida a su carta de injurias, que había empezado a pesarle en el momento mismo en que la mandó, pero desde el encabezado señorial y los propósitos del primer párrafo comprendió que algo había cambiado en el

Como podemos ver, a carta representa não só a mudança do espaço vivido, mas a própria transformação das personagens ao longo dos anos. Durante a narração, García Márquez ainda ressalta que, após Fermina corresponder a esta primeira carta de Florentino em que os dois voltam a ter contato, Florentino volta a escrever as cartas à mão: “Dois dias depois recebeu dele uma carta diferente: escrita a mão, em papel de linho, e com seu nome completo de remetente muito claro no dorso do envelope” (MÁRQUEZ, 1995, p. 374)⁵⁴.

No filme, as mudanças de espaço e de tempo ocorrem com as personagens dentro da mesma situação narrada no romance, mas não apresentam essa particularidade descrita acima. São mostradas através do encontro e do reencontro dos protagonistas.



Figura 24 - Florentino escrevendo cartas à mão na feira. (Em 01h09min31s)



Figura 25 - Florentino escrevendo cartas na máquina de datilografar (imagem mostrada de dentro da máquina para fora – de baixo para cima). (Em 01h55min50s)

Nessas duas imagens, vemos a caracterização do tempo da narrativa por meio da presença de objetos que interligam sua passagem. Assim, a carta é usada no filme com dupla função: pode ser vista como representação de fator social, de comunicação entre as

mundo. Quedó tan intrigada, que se encerró en el dormitorio para leerla con tranquilidad antes de quemarla, y la leyó tres veces sin tomar aliento (MÁRQUEZ, 2008, p. 425-426).

⁵⁴ Dos días después recibió de él una carta distinta: escrita a mano, en papel de hilo, y con su nombre completo de remitente muy claro en el dorso del sobre (MÁRQUEZ, 2008, p. 431).

personagens, na época; ou como recurso de transição entre aspectos temporais e espaciais da narrativa fílmica.

Na segunda imagem, vê-se Florentino já velho, usando a máquina de datilografar. O ângulo da filmagem é em *contra-plongée*⁵⁵, para dar a impressão de superioridade e triunfo, ou seja, depois de tantos anos tentando conquistar seu amor, ele finalmente consegue.

Além das cartas, outro procedimento utilizado foi a presença de letreiros na tela, indicando no início o lugar e a data da ação: Cartagena das Índias, 1879. A cena em que aparece a legenda, feita através da mudança de plano que está iniciando a narrativa, serve para marcar uma importante mudança de passagem de tempo, redefinindo as coordenadas temporais e espaciais da sequência que se inicia. Esse recurso situa os espectadores na época exata em que Florentino e Fermina se conhecem.

Outros casos em que isso ocorre são nas cenas em que se apresentam a passagem da virada do século (1900), as melhorias da cidade, os avanços, como o aparecimento da energia elétrica, que até então não havia.



Figura 26 – Época de 1879, Cartagena das Índias, Colômbia.
(Em 07min05s)



Figura 27 – Virada do século, 1900.
(Em 01h33min24s)

Situando o espectador no tempo da narrativa, vemos que a passagem do tempo foi de um percurso de 21 anos para mostrar os avanços da cidade. Como reforça Certeau (1994), o espaço não é estável e se modifica através das transformações atribuídas a objetos e/ou a pessoas, como vimos acima. Essas transformações foram significativas para o entendimento do contexto social e histórico de Cartagena das Índias. Podemos inferir que são traços que demarcam como os sujeitos daquela sociedade se relacionavam e que recursos possuíam no

⁵⁵ Filmagem de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo.

final do século XIX e início do século XX. Refletem a condição vivida por uma classe social não só na Colômbia, mas uma realidade de grande parte dos países da América Latina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A articulação sobre a relação entre cinema e literatura como tradução propicia algumas discussões sobre processos de escolha no que se refere ao gênero fílmico para o qual o texto literário é traduzido. No caso do romance *O amor nos tempos do cólera* (1995), de Gabriel García Márquez, o estudo da relação do espaço, levando em consideração o contexto sócio-histórico como, por exemplo, questões religiosas, eventos sociais, submissão da mulher, avanços tecnológicos presentes no final do século XIX e início do século XX, apresentaram pontos instigantes.

Nessa perspectiva, nossa reflexão revelou-se produtiva no sentido de contribuir para o estudo sobre a interação entre as artes (literatura e cinema), amparando-nos numa concepção ampliada de tradução. Essa concepção percebe que o processo de tradução resulta de escolhas tomadas, as quais cumprem determinada função no contexto para o qual um texto foi traduzido. Logo, a adaptação da literatura para o cinema é, necessariamente, uma forma de tradução, pois, como vimos, a transmutação de um meio de linguagem para outro sempre implica reformulações. No caso da produção cinematográfica de Newell, observa-se um interessante diálogo com a obra de García Márquez quando relacionado ao espaço analisado.

Essa análise foi possível a partir da leitura de teóricos dos Estudos Descritivos de Tradução como Even-Zohar (1990), Toury (1995), Stam (2000) e Lefevere (2007), dentre outros apontados em nossa pesquisa, cujos princípios nos serviram de orientação. A percepção sistêmica de Even-Zohar sugere que os textos são manifestações de um movimento dinâmico, sob a influência de fatores como a ideologia literária, as editoras, e a crítica, dentre muitos outros. Esses princípios foram importantes para que construíssemos uma leitura da obra de García Márquez.

A proposta dos DTS, como a de Toury (1995), não exclui de sua abordagem o texto e a cultura e nem o processo de produção da tradução. Como vimos, as escolhas do diretor Newell e da sua equipe contaram com a parceria do próprio autor do romance durante o processo de elaboração do roteiro como um ponto relevante da adaptação do filme e, através disso, reproduziu as ideias da obra para a linguagem cinematográfica.

Outra questão foi o aprofundamento dessa discussão por meio da concepção de reescritura, de Lefevere, pois ele ressalta a importância do contexto receptor na transformação de textos e na criação de imagens de autores e culturas estrangeiras, como analisamos no segundo capítulo.

As considerações de Stam sobre a adaptação e as possibilidades de análise sobre obras que guardam entre si algum tipo de relação também demonstram ser bastante produtivas. O teórico contempla diversas abordagens alternativas ao exame da fidelidade ou não no exame de uma tradução entre meios semióticos diferentes. Tivemos a oportunidade de comprovar que a construção se dá por meio de imagens que o diferenciam do romance, levando-se em consideração apenas o espaço nas duas narrativas. Em comum, os autores que citamos, bem como outros presentes no corpo de nossa discussão, citam que o reconhecimento do contexto cultural é de grande importância para se compreender o diálogo entre as diversas manifestações artísticas.

Com um enredo que fala de amor, mas que envolve um contexto sócio-histórico, o romance *O amor nos tempos do cólera* (1995) apresenta um estilo literário particular e uma narração que se caracteriza como integrante do realismo mágico. O autor consegue promover através de suas temáticas, dentre elas, relatos da vida cotidiana da América Latina, seus costumes e relatos sociais. A representação do contexto sócio-histórico do século XIX/XX é encontrada permeando a história de amor dos protagonistas, Florentino e Fermina, e é um fator que influencia direta ou indiretamente suas vidas. A reprodução da cidade de Cartagena das Índias, como constituidor do espaço no filme, aparece através de muitas descrições e fatos da narrativa literária em que podemos encontrar aspectos da transculturação narrativa defendida por Ángel Rama.

Adaptando a história de amor do casal Florentino e Fermina para as telas, o diretor Newell e sua equipe constroem, através das imagens e com a utilização de vários recursos da linguagem cinematográfica, o espaço detalhado por García Márquez. Sabemos que o cinema possui recursos próprios de linguagem, imagem e narração, o que permite uma maior liberdade no ato de adaptar, embora seja baseada em uma obra que possui história, personagens e contexto.

Com base na análise, concluímos que as escolhas da direção através da utilização de recursos que são peculiares à linguagem cinematográfica tais como o movimento de câmeras, a simbologia, os fenômenos sonoros (ruídos, música), o tempo (flashback) e o próprio espaço, contribuíram para construir o espaço da narrativa fílmica e mostrar aos espectadores aspectos sócio-históricos que representam a América Latina, mais especificamente, a cidade de Cartagena das Índias, na Colômbia. Além de demarcar a cidade como ponto importante para a representação do espaço, a direção mostrou-a logo nos primeiros minutos para os espectadores se situarem na narrativa.

A presença de alguns eventos sociais e históricos também contribui para garantir a presença do contexto latino-americano construído no espaço da narrativa. Dentre os eventos sociais identificamos a feira. Esta se caracteriza como representação cultural do povo. A língua espanhola se apresenta como construção de identidade social, penetrando na realidade local. O uso de atores com diversas nacionalidades nos faz refletir sobre a intenção do diretor de uni-las para difundir romances latino-americanos pela indústria norte-americana. Percebemos a música latina, não só como composição de trilha sonora, que já é característico de produções cinematográficas, mas como valorização do ambiente vivido pelas personagens, ampliando o conceito de espaço social e transcultural latino-americano.

Podemos assim dizer que esses aspectos sociais são escolhas importantes e determinantes da direção para compor o espaço da narrativa fílmica e contextualizá-lo como parte da América Latina.

Além dos aspectos sociais, observamos também os históricos. Estes são considerados categorizadores do espaço, pois ocorreram, particularmente, na Colômbia. A doença do cólera e da Guerra Civil, que aconteceram no final do século XIX e início do século XX, causando muito sofrimento e muitas morte na população. É retratada através das ações das personagens, durante os mais de cinquenta anos em que transcorreu a história. Concluimos que são elementos problematizadores que fazem parte tanto do cenário histórico quanto político da Colômbia e que a direção representa na narrativa fílmica como mais uma forma de dialogar com a narrativa literária de García Márquez.

Além dos aspectos acima citados, identificamos outros que contribuem para o aprofundamento das questões sócio-históricas do filme, tais como costumes, valores morais, aspectos econômicos dentre outros. Como evidência disso, vemos as reuniões familiares, a submissão da mulher, a importância do *status* social, os costumes religiosos como elementos relevantes da identidade nacional colombiana. Nesse sentido, a direção demarca o espaço latino-americano, dialogando mais uma vez com a narrativa do romance.

Por meio dessas estratégias, Newell utiliza recursos cinematográficos para ressignificar nas telas elementos que fazem parte da poética de García Márquez. Como marcadores desses elementos, encontramos as descrições de espaços específicos de cenas. Foi elaborado através do posicionamento de câmeras, reconstituindo lugares, como a casa de Lorenzo Daza.

O uso de recursos como o *flashback*, por exemplo, proporcionou ao espectador a compreensão da mensagem e da ideia de recuo ao passado, pois é uma das características presentes no romance de García Márquez. Assim como todos os outros recursos, viabilizou a

construção da narrativa fílmica em diálogo com a proposta pelo autor na sua obra literária. Ocorre, então, não só a construção do espaço, mas a sua categorização como um espaço latino-americano, pois através da representação dos costumes, das crenças, dos fatos históricos, da música constituem-se as personagens no final do século XIX.

Além desses recursos, alguns objetos demarcam o tempo vivido no espaço da narrativa. É o caso das cartas escritas à mão, da máquina de datilografar, das carruagens e dos carros. São significativos para o entendimento do contexto sócio-histórico da narrativa, pois demarcam traços da sociedade e refletem a condição social de uma parcela da população colombiana daquela época.

Concluimos que todos os elementos observados contribuíram para a construção do espaço e para a consolidação da representação do contexto sócio-histórico no filme *O amor nos tempos do cólera*, de Mike Newell. E que o mesmo dialogou com as características mais relevantes da narrativa literária de García Márquez. Levando em consideração esses resultados, entendemos que, no sentido de reforçar a análise desses dados, caberia a investigação mais ampla sobre a forma como se apresenta o contexto sócio-histórico do espaço da América Latina nas adaptações cinematográficas de outros romances de García Márquez.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. de. **Textos de História**. Brasília, 2005, v. 13, n. 1/2. Disponível em <<http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/6049/5008>> Acesso em 27 fev. 2013.
- ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2002.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos e colaboradores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BELLINI, G. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Ed. Castalia, 1986.
- BENJAMIN, W. A tarefa – renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W. (Org.) **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 188-215.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CATFORD, J.C. Translation shifts. In: VENUTI, L. (ed) **The translation studies reader**. London: Routledge, 1999, p. 141-147.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. “Special issues of poetics today”. **The Porter Institute for poetics and semiotics**, Tel Aviv, 11:1, 1990.
- _____. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, L. (ed) **The translation studies reader**. London: Routledge, 1999. p. 192-197.
- FERREIRA, A. B. T. **El Amor en los tiempos del cólera: A narrativa transcultural de Gabriel García Márquez**. 2005. 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UNICENTRO, Guarapuava, Paraná, 2005.
- GENTZLER, E. **Teorias contemporâneas da Tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GOIC, C. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana** – III época contemporánea. Barcelona. Ed. Crítica, 1988.

HARWOOD, R. 2007. Disponível em: <<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/2588/comentario.php>>. Acesso em 2 out. 2010.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D-H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Editorial Presencial, 2001.

MÁRQUEZ, G G. **O cheiro da goiaba**. Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. Tradução de Eliane Zagury. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1982.

_____. **El amor en los tiempos del cólera**. 10ª edição. Barcelona: Editora Debolsillo, 2008.

_____. **O amor nos tempos do cólera**. Tradução de Antonio Callado. 15ª edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 1995.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.

McFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MCGUIRK, B; CARDWELL, R. **Gabriel García Márquez and Magical Realism**. Disponível em: < <http://mockingbird.creighton.edu/ncw/marquez.htm>>. Acesso em 21 nov. 2010.

MELO, J. de. Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano. **Revista Camões**, nº 2, 1998.

NIDA, E. Principles of correspondence. In: VENUTI, L. (ed) **The translation studies reader**. London: Routledge, 1999. p. 126-139.

NIELSEN, A. A. H. **A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Prólogo y Cronología Julio Le Riverend. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1940. p. 91-97.

PAZ, O. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: **Mediocianes**. Barcelona: Seix Barral, 1981. p. 25-37

QUINTERO, J. 70 años de García Márquez. **La Revista del Mundo**, n. 124, março/1998. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/larevista/index124.html>>. Acesso em 21 nov. 2010.

RAMA, Á. El boom en perspectiva. In: **La novela en America Latina, 1920-1980**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura: CEDAL, 1982. p. 235-293.

_____. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. (Col. Ensaio latino-americanos).

_____. Tranculturação na narrativa latino-americana. **Cadernos de opinião**, nº 2. Rio de Janeiro, 1975, p. 71-82.

REIS, C. **O conhecimento da literatura** – introdução aos estudos literários. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

RODRIGUES, C. C. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

SHUKMAN, A.; O'TOOLE (Org.). **Russian poetics in translation: Formalist Theory**. Oxford: Holdam Books Limited, 1977. V.4.

SNELL-HORNBY, M. **Translation studies: an integrated approach**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

SILVA, C. A. V. "Ligações Perigosas" e a construção de personagens libertinos na tela. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, PAGEAUVI, 2009. **Anais...** João Pessoa: Idéia, 2009. p. 583-589.

SUASSUNA, A. **Auto da compadecida**. São Paulo: Ed. Agir, 2007.

TOURY, G. The nature and role of norms in translation. In: (Orgs). **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TSENG, Chun-Jung. **Análisis de las relaciones amorosas en El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez**. 2008. 142f. Tese (Mestrado em Língua e Literatura Espanhola) – Universidad Providence, China, 2008.

VANOYE, F.; GALIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP, Ed. Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, H. **A autobiografia de Gabriel García Márquez**. 2003. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb>> Acesso em: 17 de Outubro 2010.

VIEIRA, E. R. P. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos polissistemas. In: _____. (Org.) **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996. p. 124-137.

_____. André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita. In: _____. (Org.) **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996. p. 138-150.

XAVIER, I. **Literatura, cinema e televisão**: Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema. São Paulo, Ed. Senac São Paulo– Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

NEWELL, M. (dir.). **O amor nos tempos do cólera**. EUA, Fox Films, 2007. 138 min.

_____. **Entrevista**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QCvv0PfMabw>>
Acesso em 17 jan. 2013.